فلسفة الفن والجمال

فى الفكر الإسلامى

نحو استاطيقية
إسلامية الهوى
عربية الهوية



الدكتور عيد يونس

عالم الكتب

55 عاماً

تزخر الكثير من المراجع العربية بالعديد من آراء ونظريات الفلاسفة وعلماء الجمال الأجانب القدامى منهم والمحدثين منذ الحضارة الإغريقية حتى اليوم ، دون أدنى إشارة إلى تراث أعظم حضارات العالم على مر التاريخ وهى الحضارة العربية الإسلامية ، ومن هذه الآراء والمفاهيم لفلاسفة وعلماء ، العرب المسلمين الأوائل والمعاصرين ذلك لأن كل هذا الزخم الهائل من الآراء والأفكار قد تناثر هنا وهناك بين صفحات الكتب وطيات المراجع ، ولم يحتمع شتاتها فى مرجع واحد متخصص ، وفى منظومة متكاملة متضافرة تشكل ملامح وشخصية نظرية خالصة فى الجمال ، وفلسفة استاطيقية خاصة يمكن أن تنسب إلى هذه الحضارة العريقة التى أضاءت العالم وحملت إليه شعلة التنوير فى عصور ظلامه .

ذلك على الرغم من أن كثير من هذه الآراء يتميز بخصوصية وفرادة وأصالة تميزها عما يناظرها من مفاهيم وفلسفات غربية ، كما أن بعضها الآخر قد سبق به علماء المسلمين علماء أوربا المعاصرين اليوم بعد قرون.

وهذا الكتاب هو محاولة قد تكون غير مسبوقة للكشف عن هذه الأراء المتناثرة عن فلسفة الفن والجمال لعلماء المسلمين وتجميعها والربط بينها بما يمكن أن يشكل نواة لتحديد ملامح مميزة ومتكاملة لنظرية عربية إسلامية فى الجمال والوصول إلى فلسفة استاتيقية إسلامية الهوى عربية الهوية أو ما يمكن أن نطلق عليه نظرية جمالية عربسلامية.

ISBN 977-232-989-1
9 789772 329892

فلسفة الفن والجمال

فى الفكر الإسلامى

* يونس . عيد سعد .
* فلسفة الفن والجمال فى الفكر الاسلامى
* عيد سعد يونس
* ط١ . – القاهرة : عالم الكتب: ٢٠١٥ م
* ٤٣٦ص : 24 سم
* تدمك : 2-989 – 232 – 977 * رقم الإيداع : 19815 / 2014
١- الفن – فلسفة
٢- الجمال – فلسفة
٣- الفن الاسلامى
أ- العنوان 701

عالم الكتب

* الإدارة :
16 شارع جواد حسنى - القاهرة
تليفون : 23924626
فاكس : 002023939027

* المكتبة :
38 ش عبد الخالق ثروت - القاهرة
تليفون: 23926401 – 23959534
ص . ب 66 محمد فريد
الرمز البريدى : 11518

www.alamalkotob.com -- info@alamalkotob.com

فلسفة الفن والجمال

فى الفكر الإسلامى

- نحو استاطيقية
- إسلامية الهوى
- عربيـة الهويــة

تأليف

الدكتور: عيد سعد يونس

أستاذ النقد الفنى بجامعة عين شمس

عالم الكتب

غلاف الكتاب

- **اللوحة الفنيـة: من أعمال الفنان مصطفى رشاد**
- **التصميم الجرافيكى: للفنـــــان وائـل القاضى**

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى المكتبة العربية المتعطشة دومًا إلى الجديد..

إلى أبنائى الدارسين وزملائى الباحثين الذين يحملون على عاتقهم مهمة البحث والتنقيب عن ملامح محددة لفلسفة إسلامية عربية فى الجمال وذلك من خلال هذا الزخم الهائل من الأقوال والآراء المتناثرة لعلماء ومفكرى الإسلام الذين حملوا مشعل التنوير وأضاؤا به سماء أوروبا فى عصور ظلامها، وكذلك من خلال ما أبدعه فكر الفنان الإسلامى وما ترجمته أنامله فى فنون الكلم والقلم والنغم.

إلى هؤلاء أهدى هذا الجهد المتواضع لعله يكون مجرد خطوة على الدرب الطويل.

المؤلف

المقدمة

من المألوف عندما يشرع الكاتب فى التعرض للحديث عن الفن: مفهومه وفلسفته، وجمالياته، فإنه على الفور يهرع إلى آراء فلاسفة الغرب ونظرياتهم التى طلعوا على العالم بها على مر العصور، وذلك دون الاهتمام بما خلفه لنا الفكر الإنسانى فى بقاع أخرى من الأرض من خلال حضارات لها عراقتها وأصالتها.

وبالنسبة للعالم العربى والإسلامى فلم يشذ باحثوه وكتابه ونقاده عن هذا الاتجاه، فلم يلتفت الكثيرون منهم إلى دراسة المفاهيم والفلسفات الفنية والجمالية عند الفلاسفة والمفكرين المسلمين فى عصورهم الزاهرة. تلك المفاهيم التى انطوت عليها فنونهم، والتى أخذت مكانها وشهرتها بين فنون العالم أجمع.

ومن هنا تكاد تخلو المكتبة العربية من دراسات تجمع تلك المفاهيم والآراء المتناثرة لمفكرى الإسلام عن مفهوم الفن والجمال وفلسفتهما تربط بين هذه الآراء ونظريات فلاسفة الغرب قديمًا وحديثًا فى هذا المجال، وهذا ما قصدت أن أقوم به فى هذا الكتاب.

إن المؤلف الذى أخذ على عاتقه هذه المهمة التى نعتقد أنها ليست بالعمل الهين إذ يطرق هذا الدرب الشاق من دروب المعرفة والتراث الإنسانى، فإنه سوف يواجه أول ما يواجه بهذا النقص الشديد فيما كتب فى هذا الميدان قديمًا أو حديثًا، مما يدفعه إلى الخوض والاستغراق فى متاهات لا حصر لها من نتاج الفكر الإسلامى فى شتى الميادين من دين وفلسفة وتصوف وفن وعلوم لغوية واجتماعية وتاريخية وغيرها.

ولعل أول ما جابه المؤلف من صعاب هو عدم توافر المراجع العلمية العربية أو

الأجنبية التى تصب بصورة مباشرة فى موضوع الكتاب، ففى المكتبة العربية لم نجد سوى محاولات محدودة لعل أبرزها ما كتبه الدكتور / عز الدين إسماعيل – فى كتابه (الأسس الجمالية فى النقد العربى) والذى اقتصر فيه – بحكم تخصصه – على معالجة المفاهيم الفنية والنظريات الجمالية الإسلامية بالنسبة لفنون القول فقط، وما نشره الدكتور عفيف بهنسى عن علم الجمال العربى فى كتابيه (دراسات نظرية فى الفن العربى)، و(علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى) الذين اقتصر فيهما على عرض آراء هذا المفكر العربى وحده وربطها بآراء غيره من فلاسفة الشرق والغرب السابقين له واللاحقين عليه. بالإضافة أيضًا إلى كتاب الدكتور إحسان عباس (أبو حيان التوحيدى) والذى يعد ترجمة لشخصية هذا المفكر وحياته وأعماله فقط.

أما بالنسبة للمؤلفات الأجنبية فلم نجد منها سوى مؤلفات تناثرت فيها آراء متفرقة تعالج من زوايا خاصة مختلف الفنون الإسلامية من أدب وموسيقى وفنون تشكيلية ولا تتعرض لجوهر موضوعنا.

وذلك إذا استثنينا كتابات العالم الأسبانى الأب (بلاكيوس) وأعمال الباحث الفرنسى (ليفى بروفنسال)، وما ألفه الباحث الإنجليزى (بروفيسور جيب) والعالم الفرنسى (ماسينون) ومحاولات المستشرق السويسرى (رينيه جينو) وإن كانت هذه المؤلفات أيضًا إما مؤلفات فلسفية صرفة أو تتناول نواحى دينية وقومية أو تعالج الفنون الإسلامية من زوايا تخصصية بحتة.

ومن هنا فقد استهدف كتابنا محاولة التوصل إلى ما يمكن أن يشكل ملامح نظرية جمالية عربية إسلامية خالصة.

وإزاء ما استلزمه هذا البحث لتحقيق هدفه من جهود متعددة الجوانب لاستكمال مادته وإخراجه بهذه الصورة، لا يسع المؤلف إلا أن يقدم الشكر إلى أصحاب الأيادى الكريمة والعقول الخلاقة والنفوس المعطاءة التى أمدت المؤلف بكل عون وعاونت بجهود متفانية وعطاء لا نهائى فى تدعيم هذا البحث واستكمال مادته العلمية وإخراجه إلى النور بهذه الصورة.

مقدمة الكتاب

فى محاولتنا للتعرف على المفاهيم الإسلامية للفن والجمال وفلسفتهما، وما يمكن أن يحدد لنا ملامح النظرية الجمالية العربية، فقد لجأنا إلى استقصاء مادة البحث من مصدرين أساسين هما:

أولًا: ما تمخض عنه الفكر الإسلامى من آراء ومفاهيم تضمنتها كتب قدامى الفلاسفة والمفكرين – المخطوطة منها والمطبوعة وما تناثر من أحاديثهم وأقوالهم فى مختلف المؤلفات التى ألفها وصنفها من جاءوا بعدهم فى مختلف العلوم الإنسانية.

ثانيًا: إنتاج الفنان المسلم فى مختلف ميادين الفنون من شعر وأدب وعمارة وتصوير وزخرفة وفنون تطبيقية، وكذلك ما سجل فى بطون الكتب القديمة من نظريات نوع من الفنون الإسلامية التى اندثرت ولم تصل إلينا مثل فن الموسيقى.

ولقد هدفنا من وراء ذلك التعرف على مدى التواؤم بين رؤى المفكر فى هذه العصور من جهة وبين الفنان من جهة أخرى، أو بمعنى آخر مدى الارتباط بين التنظير والتطبيق.

ولقد جابهت المؤلف بادئ ذى بدء مشكلة تحديد الإطار الزمنى للبحث إزاء حضارة عريقة ارتبطت بالدين الإسلامى الذى خرج بها من نطاق المحلية إلى نطاق عالمى واسع المدى، تجاوزت معه هذه الحضارة أرضها الأولى إلى كثير من البلاد شرقًا وغربًا، كما امتد أثرها خلال عصور متعاقبة تبلغ نحو أربعة عشر قرنا منذ انبثاق الدين الإسلامى حتى يومنا هذا.

ولتحديد هذا الإطار التاريخى، فقد رأينا إزاء ذلك حصر دائرة البحث فى عصور الحضارة الإسلامية الأولى حتى نهاية عهود ازدهارها محدودة فى الفترة ما بين القرن الأول الهجرى حتى القرن الثامن الهجرى، وهى أخصب فترات الفكر والفن الإسلاميين والتى أنجبت فحول فلاسفته وفنانيه ومفكريه.

أما عن ذلك الشمول الذى تميزت به هذه الحضارة والذى جعلها تضوى تحت لوائها شعوبًا من أجناس متعددة من عرب وغير عرب، من شرق وغير شرق. وحتى لا تختلط المفاهيم فى هذا الصدد فقد رأينا الأخذ بالرأى الذى يذيب كل هذه الأجناس تحت لواء الإسلام.

ومن ثم فقد استخدمنا مصطلح (إسلامى) فى بحثنا وسحبناه على حديثنا فى كل جوانب هذه الحضارة.

ننتقل الآن لعرض منهجنا فى معالجة موضوع الكتاب، ولقد قمنا بتقسيم بحثنا إلى خمسة مباحث رئيسية يمكن أن نعرض أهم خطوطها فى إيجاز شديد.

ولما كانت طبيعة البحث تقتضى مقارنة ما أنتجته العبقرية الإسلامية فى شتى نواحى الفكر الجمالى والفنى بما يناظرها من نتاج العقلية الغربية قديمًا وحديثًا، فقد تطلب الأمر التمهيد فى المبحث الأول بعرض سريع لجوانب الثقافة الإسلامية ودورها فى إحياء الفلسفة الإغريقية من جهة، ثم مسالك هذه الثقافة إلى أوروبا وأثرها فى الفكر الأوروبى بوجه عام وفى مجال الفلسفة بصفة خاصة.

وقبل أن ننتقل إلى استقصاء النظريات والمفاهيم والفلسفات الجمالية فى الفكر الإسلامى، كان من الطبيعى أن نتعرف على مقومات الحضارة الإسلامية والعوامل المؤثرة فى عقلية الإنسان المسلم، وأثرها فى تكوين فكره بوجه عام، ونظرته الفنية بالتالى، وانعكاسها على مختلف الفنون الإسلامية فى تلك الخصائص المشتركة التى تجمعها، وهذا ما أفردنا له المبحث الثانى.

ثم انتقلنا بعد ذلك إلى المبحث الثالث الذى يشكل فى نظرنا جوهر البحث،

فقدمنا له بفصل عن علم الجمال القديم، ثم تلاه فصلان آخران لتقصى آراء فلاسفة الإسلام ومفكريه ومناقشة مفاهيمهم عن قضايا الفن والجمال فى الإبداع والتذوق والنقد مع مقارنتها بنظائرها من نظريات ومفاهيم فلسفة الجمال قديمًا وحديثًا، منذ أفلاطون حتى فلاسفة العصر الحديث.

وإذ لاحظنا فى المبحث السابق ارتباط بعض ما توصلنا إليه من فلسفات ومفاهيم جمالية إسلامية من خلال أحد فنون هذه الحضارة وهو فن الشعر فليس من الغريب إزاء ذلك أن نسير فى طريقنا لمتابعة مدى انعكاس هذه المفاهيم وانسحابها على الفنون الإسلامية الأخرى.

لذا فقد خصصنا المبحث الرابع لدراسة القضايا والمفاهيم الفنية والجمالية الإسلامية المتعلقة بالفنون التشكيلية وتأثير هذه الفنون بما تحمله من هذه الرؤى والمفاهيم والفلسفات على فنون الغرب فى عصوره الوسيطة والحديثة.

ولقد عز على المؤلف أن ينهى هذه الدراسة دون أن يستكمل دائرة البحث فيتناول بالمتابعة والمناقشة والمقارنة هذه المفاهيم الفنية والجمالية بالنسبة لثالث الفنون الإسلامية العربية وهو الموسيقى. فإن ميدان تخصص المؤلف لا يعطيه الشجاعة لكى يقتحم بأسلوب علمى منهجى دقيق هذا المجال الخاص جدًّا. هذا من ناحية، ثم أن عدم توافر النماذج والأعمال الموسيقية التى أنتجتها عصور الإسلام الداخلة فى إطار البحث يشكل صعوبة التعرف عليها.. وهذه مشكلة أُخرى ولكن مع ذلك فقد أفردنا المبحث الخامس من هذه الدراسة لمحاولة التعرف فقط على مفهوم الموسيقى فى الإسلام من النواحى الدينية والاجتماعية والنفسية والتى تشكل على الأقل زاوية هامة من هذا المفهوم تاركين الحديث عن النواحى الجمالية الصرفة والأساليب التقنية البحتة بالنسبة لهذا الفن لغيرنا من الباحثين المتخصصين . وإزاء ذلك فنود أن يغفر لنا قصور ما استخلصناه من مفاهيم من النواحى الجمالية الاستاطيقية، وانحصارها فى هذه الجوانب فقط.

وأخيرًا قمنا بتذييل بحثنا بالخلاصة التى تتضمن كل ما أمكن استخلاصه بالحجة والبرهان والدليل – من هذه الدراسة المستفيضة من آراء ومفاهيم يمكن أن تساهم من قريب أو بعيد فى تشكيل الملامح الرئيسية لفلسفة جمالية إسلامية عربية الهوية وإنى لأرجو أن تبلغ هذه الدراسة حدود ما هو معقول، وإن كانت بغير شك دون ما هو مأمول. كما أرجو أن تكون مجرد خطوة على الدرب الطويل نحو مزيد من الكشف عن تراثنا الإنسانى والحضارى، والتعريف به، وربط جذوره العريقة والأصيلة بالقيم الإنسانية للفكر المعاصر.

والله الموفق

المؤلف

يوليو ٢٠١٤م

الثقافة الإسلامية بين إحياء الفلسفة الإغريقية ونهضة الفكر الأوربى

- الفصل الأول: مسالك الثقافة بين الشرق والغرب:

  أولاً: انتقال الثقافة الإغريقية إلى الحضارة الإسلامية.

  ثانيًا معابر الحضارة الإسلامية إلى أوروبا.

  ثالثًا: أصالة الفكر الفلسفى الإسلامى.

- الفصل الثانى: مقومات الحضارة الإسلامية وأثرها فى تكوين النظرة الفنية.

  أولاً: العوامل المؤثرة فى العقلية الإسلامية كمنطق للإبداع الفنى.

  ثانيًا هوية الفنون العربية، بين وحدة المنبع وتوحد السمات.

قبل أن نبدأ الحديث عن دور الثقافة الإسلامية فى إحياء الفلسفة الإغريقية وتكوين الفكر الأوروبى يجدر بنا أن نقف قليلًا لنحدد ذلك المصطلح الذى نحن بصدد استخدامه والذى سيتردد كثيرًا فى هذا الكتاب، وهل نطلق على ثقافة هذه المنطقة التى نعنيها: الثقافة الإسلامية أم الثقافة العربية؟. فلقد اختلفت آراء العلماء والباحثين حول حضارة تلك البلاد التى شملها دين الإسلام منذ انبثاق دعوته فى أوائل القرن السابع الميلادى فى شبه الجزيرة العربية حتى أخضع لسلطانه الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة التى امتدت أطرافها فى أنحاء العالم شرقًا وغربًا. ولقد تجدد هذا الاختلاف فى وجهات نظر المؤرخين وعلماء الحضارة فى الآونة الأخيرة عندما اتجه الحديث عن القومية العربية، وعن العرب والعروبة فبدأت الدراسات بهدف معرفة هوية تلك الحضارة وشخصيتها.

وقد انقسم هؤلاء الباحثين إلى فريقين: الفريق الأول القائل – حضارة عربية، وفلسفة عربية، وثقافة عربية، ومن مؤيدى هذا الرأى المستشرق (نيللينو). ويقول هذا المستشرق فى محاضرة ألقاها بالجامعة المصرية عام ١٩١٠م، كلما يكون الكلام عن زمان الجاهلية أو أوائل الإسلام لا شك أن كلمة (العرب) مستعملة بمعناها الحقيقى الطبيعى، المشير إلى الأمة القاطنة فى شبة الجزيرة المعروفة بجزيرة العرب، ولكن إذا كان الكلام عن العصور التالية للقرن الأول الهجرى اتخذنا ذلك اللفظ بمعنى اصطلاحى وأطلقناه على جميع الأمم والشعوب الساكنين فى الممالك الإسلامية المستخدمين اللغة العربية فى أكثر تأليفهم، فتدخل فى تسمية العرب الفرس والهند والأتراك والسوريون والمصريون والبربر والأندلسيون المتشاركون فى لغة كتب العلم وفى كونهم تبعة الأمة الإسلامية[1]

(١) د. أحمد فؤاد الأهوانى، فضل العرب على الحضارة مجلة المجلة العدد ٢٩ مايو ١٩٥٩م.

ويميل إلى هذا الرأى (ريتشارد إيتنجهاوزن) الذى استخدم لفظ (العرب) فى كتابه الذى ألفه عن التصوير الإسلامى، ويقول فى مقدمة هذا الكتاب، " وقد تشير الكلمة إلى البدو الذين يجوبون الصحراء، أو إلى سكان شبه الجزيرة العربية أو المناطق المتاخمة لها، أو أن تشير إلى مجموعة من الأمم التى تقطن جنوبى غربى آسيا وشمال أفريقيا، ولسانها هو اللسان العربى، ولا ينطبق هنا أى معنى من هذه المعانى، فكلمة (عرب) تستعمل فى هذا الكتاب بمعناها الأشمل لتشير إلى الحضارة العالمية لتلك الإمبراطورية التى نشأت فى القرون الوسطى وكان مصدرها الدين العربى الجديد (الإسلام) والتى كانت فى البداية قوة عسكرية سياسية فى الجزيرة العربية والتى ارتبطت إلى حد كبير معًا برباط اللغة العربية، لغة الدين والإدارة والعلم والشعر[1]".

ويقف (جوزيف بل) مع هذا الفريق أيضًا حيث يذهب فى كتاب (المدينة العربية – كمبردج ١٩٢٦م) إلى أنه فى مستهل العصر الذهبى للإسلام كان وصف (مسلم) يكاد يساوى وصف (عربى) وأنه منذ ذلك الوقت انكشفت جنسية المسلم وأصبح وصف (عربى) يعنى المسلم الذى يكتب ويتكلم العربية.

أما الفريق الثانى من الباحثين فيذهبون إلى نسب تلك الحضارة للإسلام فيقولون حضارة إسلامية، وثقافة إسلامية، وفنون إسلامية وفلسفة إسلامية.. إلخ. ومن هذا الفريق الأستاذ (كويلريونج) الذى يقول فى بحث له عن أثر الإسلام الثقافى على المسيحية: "إن كلمة الإسلام فى هذا البحث مستعملة بالمعنى الواسع لتدل على تلك المدنية المتجانسة رغم تنوعها والتى وجهها وسيطر عليها الدين الإسلامى منذ أكثر من ثلاثة عشر قرنًا، وقصد بها فى هذا الاستعمال أن تقابل المسيحية[2]" ومن هذا الفريق أيضًا الأستاذ (ماكدونالد) الذى يشير فى عرضه لكتاب (تاريخ الديانات) تأليف (جورج فوت مور) إلى أن وصف الحضارة

---

(١) ريتشارد إتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، ص١١ ترجمة د. عيسى سليمان وآخر. وزارة الإعلام ١٩٧٣م.
(٢) مجلة الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة – جمع محمد خلف الله ص ٢٣٣.

الإسلامية بأنها عربية وصف خاطئ لأن تلك المدنية منذ العباسيين قد تأثرت بفارس وسوريا ومصر وشمال أفريقيا وأسبانيا. ويفضل (ماكدونالد) أن يسمى هذه الحضارة بمدينة المتكلمين باللسان العربى، ومع (ماكدونالد) فى موقفه المتحفظ هذا يقف الأستاذ (فليب حتى) حيث يذهب فى كتاب (تاريخ العرب – لندن ١٩٤٠م) إلى التفريق بين لفظتى (العرب)، (المتكلم بالعربية) وقصد بالأول ساكن شبه الجزيرة العربية، وبالثانى الناطق باللغة العربية وعلى الأخص إذا كان مسلمًا ويفضل (حتى) المصطلح الثانى لما فيه – فى رأيه – من إنصاف للأقوام المتنوعين الذين أسهموا فى خدمة مدنية الإسلام.

على أن (نيللينو) يعود ليعارض بشدة هذا الفريق الذين يذهبون إلى القول بحضارة إسلامية حيث يذهب إلى أن لفظ (المسلمين) يخرج النصارى واليهود والصابئة ممن كان لهم نصيب غير يسير فى العلوم والتصانيف العربية، كما أن من المسلمين من ألف بلغات غير العربية كالفارسية والتركية، ولذا يرجح نيللينو أن تكون النسبة إلى لغة الكتب لا إلى لغة الأمة.

ويميل الدكتور محمد خلف الله إلى إطلاق الحضارة الإسلامية فيقول معلقًا على هذه الآراء المضادة " ومع ذلك فماذا كان ذلك الشىء الذى أحدث عند أولئكم الأقوام استعدادًا أن ينسوا جنسياتهم وفروقهم القومية فى هذه الوحدة الجديدة؟ أكان النشاط والقوة العربية؟ أم كان رجحان اللغة العربية – ذلك الرجحان الذى جعل من الممكن خلق ثقافة مشتركة من آثار الفاتحين العرب، ألم يكن ذلك الشىء أساسًا هو الروح الجديدة من التوحيد الإسلامى الذى نظمهم جميعًا فى وحدة واحدة وبعثهم على بذل جهود تمدينية جديدة، وطبع ثقافتهم بطابع حقيقته، إن الكلام عن الإسلام بصفة كونه مدنية يبدو أنه يضع العرب والأقوام الذين امتزجوا بهم، واللغة المشتركة التى جعلت حياتهم الجماعية ممكنة وناطقة – يضع كلًا من هؤلاء فى موضعه[1]".

---

(١) هامش مقال كويلريونج – المرجع السابق.

أما الدكتور فؤاد الأهوانى فيذهب إلى إذابة مصطلح (عربى) فى المصطلح (إسلامى) حيث يرى أن هذا المصطلح الأخير يضوى تحت طياته تلك الإمبراطورية المتشعبة المتعددة الأجناس التى وحدها وجمع بينها الدين الإسلامى الحنيف فيقول ولا مشاحة فى الاصطلاح، فلنا أن نقول حضارة عربية ونقصد بها الحضارة الإسلامية، أو أن نقول الحضارة الإسلامية ونقصد بها العربية، فقد امتزجت الناحيتان: العروبة والإسلام معًا بحيث يصعب الفصل بينهما[١]".

وتأكيدًا لفكرة المزج بين المصطلحين (عربى) و (إسلامى) وتبريرًا لها، تقول الدكتورة نجلاء عز الدين " أن أى بقعة تعتبر جزءًا من التراث العربى إذا كانت العربية لغة التخاطب اليومى لسكانها، وتؤكد بأن هذا التعريف ليس اعتباطيًّا بل أنه ثابت تاريخيًّا حيث أنه إذا كانت اللغة العربية هى السائدة " فإن القوم الذين يتخاطبون بها يشارك بعضهم بعضًا – عبر المساحات الشاسعة التى يقطنونها – فى ذخيرة من الآراء الشائعة بينهم، دينية واجتماعية وفكرية؛ إنهم يعيشون فى مجتمع تكونت فيه مجموعة مشتركة من العقائد والشعائر والتقاليد والذكريات خلال ألف وثلاثمائة سنة، هذا إلى أن أكثر هذه الأراضى كانت فى وقت ما من تاريخ العرب تؤلف وحدة سياسية أيضًا[٢]".

ثم تضيف المؤلفة أيضًا فى المرجع نفسه، إن لفظ (العرب) لا يرمز إلى فكرة عنصرية قدر ما يعنى الوحدة الثقافية التى جمعت هذه الشعوب. ويتفق المؤرخون على أن الذين ندعوهم بالعرب اليوم ينحدرون من أجناس وعروق متعددة ولكن يغلب عليها اثنان هما الجنس السامى فى آسيا، والجنس الحامى فى أفريقيا، وهما فرعان من عنصر البحر المتوسط، وإن كانت هناك آراء بأن الجزيرة العربية هى الموطن الأصلى للساميين، وعندما ضاقت الجزيرة بكثرة آهليها نزحت عنها موجات متتابعة من الساميين كان أولها فى الألف الرابع قبل الميلاد واستوطنت هذه الموجات مختلف المناطق فى آسيا وأفريقيا واختلطت مع أجناسها الأصليين،

---

(١) أحمد فؤاد الأهوانى. مرجع سابق.

(٢) نجلاء عز الدين، العالم العربى. ترجمة محمد عوض إبراهيم ص ١٣.

وانتظمت أفكارها وحضاراتها فى المجتمع العربى الكبير المعروف الآن. وكما اختفت الفوارق العنصرية فى مجتمع أنكر كل تفريق مبنى على أساس العنصر، كذلك انصهرت جميع الحضارات المختلفة فى بوتقة واحدة فنتجت عنها حضارة جديدة شديدة الفعالية، وكان الطابع الغالب عليها، ناشئًا عن سماحة الإسلام وشمول دعوته[١]".

وبعد هذا العرض لآراء الفريقين وحجة كل فريق فى تسميته يهمنا أن نحدد منهجنا فى هذا البحث بالنسبة لهذين المصطلحين واستخدامنا لهما، وذلك حتى لا يختلط الأمر فى تحديد مقصدنا. ولعل (اختيارنا) لآى من المصطلحين هو من قبيل التوحيد فقط فى الاستعمال بصرف النظر عن مبررات الاختيار، وبدون أن نزج بأنفسنا فى دائرة هذه الخلافات. ويهمنا هنا أن نقرر أننا نميل إلى إذابة المصطلح (عربى) فى المصطلح (إسلامى). وأننا سنعمم استخدام لفظ الإسلام عند حديثنا عن مختلف النواحى الحضارية لهذه المنطقة. وبهذا سيكون استخدامنا: الحضارة الإسلامية، أو الفلسفة الإسلامية أو الفنون الإسلامية.. وهكذا.

ولعل هذا التحديد يوضح وجهة نظرنا ومنهجنا فى البحث. فعندما نتحدث عن هذه الحضارة الإسلامية فإننا نعنى بهذا الاصطلاح جميع الأمم المنضمة تحت لواء الإسلام عرب أم غير عرب، فيدخل فى حديثنا الفرس والأتراك، وبلاد الأندلس والهند وتركيا.

(١) المرجع السابق ص ٣١.

الفصل الأول

مسالك الثقافة بين الشرق والغرب :

- أولًا: انتقال الثقافة الإغريقية إلى الحضارة الإسلامية.
- ثانيًا: معابر الحضارة الإسلامية إلى أوروبا.
- ثالثًا: أصالة الفكر الفلسفى الإسلامى.

الفصل الأول

مسالك الثقافة بين الشرق والغرب

أولاً : انتقال الثقافة الإغريقية إلى الحضارة الإسلامية

انتقل التراث الثقافى الأجنبى وبصفة خاصة الثقافة الإغريقية إلى الحضارة الإسلامية عن طريقين رئيسيين أولهما الاختلاط المباشر بين المسلمين وغيرهم من الشعوب نتيجة الفتوحات الإسلامية وما أعقبها من احتكاك فكرى بين الإسلام كعقيدة وفكر وبين مختلف العقائد والفلسفات التى كانت سائدة فى البلاد المفتوحة أما الطريق الثانى هو ترجمة هذا التراث الذى أتاح للمسلمين فرصة دراسته بصفة مباشرة والاستفادة منه، وانعكاس هذا على الفكر الإسلامى.

مراكز الثقافة فى الشرق القديم :

- عندما فرض الإسكندر سيطرته على العالم واخضع لسلطانه معظم البلاد الأسيوية والأفريقية بحيث استولى على بلاد اليونان ومصر وليبيا وسوريا وفلسطين، والعراق وفارس وتركستان وأفغانستان وقسمًا من الهند – كان يتطلع إلى مزج الجنس الإغريقى بأجناس أخرى فى مختلف قارات العالم وذلك بهدف التقريب بين العقول وتوحيد الفكر وخلق حضارة إنسانية مشتركة. ولكن ما كاد الإسكندر يموت حتى خرجت اليونان عن الطاعة ولقى أساتذة مدرسة أثينا وعلى رأسهم أرسطو كل اضطهاد مما دعاهم إلى الهجرة إلى مدينة الإسكندرية التى كان قد بناها الإسكندر، وهناك أقاموا مدرسة الإسكندرية التى اشتهرت بفنون الفلسفة والرياضة والفلك، ومن

أشهر علمائها إقليدس وبطليموس ومجدد الفلسفة الأفلاطونية أمينوس الحمال.

وقد ظلت مدرسة الإسكندرية تؤدى رسالتها حتى ولى عمر بن عبد العزيز الخلافة فنقل نشاطها إلى مدينة أنطاكية بالشام.

- وإلى جانب مدرسة الإسكندرية التى كانت أكبر مراكز الثقافة الأفريقية فى بلاد الشرق انتشرت الكثير من المدارس فى شتى أنحاء العالم الشرقى، ففى بلاد الشام كانت مدرسة أنطاكية، التى تأسست عام ٢٧٠م، وفى العراق كانت مدرسة الرها التى أنشئت عام ٣٦٣م واستمرت ما يقرب من مائة وثلاثين عامًا، أنشئت بعدها مدرسة الغصيبين بالقرب من الموصل واستمرت حوالى مائتى عامًا.

أما مدرسة حران فى شمال العراق والتى كان يسكنها السريانيون وكثير من اليونانيين والأرمن والعرب فقد أسهمت إلى حد كبير فى الحركة العلمية والفكرية عند العرب حيث كان لعلمائها الفضل فى ترجمة الآثار اليونانية إلى العربية. أما مدرسة جنديسابور فلها أهمية خاصة باعتبارها مدرسة فارسية طبية، وكان عصر ازدهارها الأول فى القرن الخامس فى أيام الملك أنوشروان، وذلك بفضل علماء القساطرة الذين طردوا من الرها آنذاك[1]، وقد ظلت هذه المدرسة تؤدى عملها حتى العصر العباسى.

- وإلى جانب هذه المراكز الثقافية الرئيسية كانت هناك مدارس ملحقة بالأديرة وكانت الغالبية العظمى من هذه المدارس لاهوتية ولكن كان يسمح فى الكثير منها بدراسة العلوم الدنيوية كالنحو والبيان والفلسفة والطب والموسيقى والرياضيات والفلك.

حركات الترجمة:

انتقل التراث الثقافى الأجنبى إلى الشرق فى البداية عن طريق الترجمات الأولى

(١) عرفان عبد الحميد. الفلسفة فى الإسلام – دار التربية، بغداد ص ٨٣.

التى قامت منذ القرن الخامس الميلادى قبل الإسلام والتى اعتمدت على ترجمة المؤلفات الإغريقية إلى اللغة السريانية، واستمر المسيحيون فى حركة الترجمة السريانية حتى منتصف القرن السادس الميلادى، ومن أهم مترجمى هذه المرحلة (فروبا)، (سرجيوس)، و(جورجيوس)

أما عهد الترجمات الإسلامية فقد بدأ فى عهد الدولة الأموية ثم أخذ يزدهر حتى بلغ ذروته فى عهد الدولة العباسية، وترجع نهضة حركات الترجمة فى العصور الإسلامية إلى أسباب عديدة نجملها فيما يلى:

١- إيمان المسلمين منذ فجر الدعوة بأثر العلم والمعرفة فى تقوية الدول وتدعيم أركانها، متأثرين فى ذلك بمبادئ الدين الإسلامى الذى يحث على طلب العلم فهب المسلمون لتحقيق هذه المبادئ بإيمان قوى وحماس بالغ، وراحوا ينفقون المال فى هذا السبيل رخيصًا هينًا.

٢- انتشار الجدل العقائدى بين المسلمين من جهة واليهود والنصارى من جهة أخرى مما أدى إلى شعور المسلمين بحاجتهم إلى الاطلاع على المنطق اليونانى للاسترشاد به فى بناء براهينهم وحججهم حيث عرف عن اليهود والنصارى إلمامهم بالثقافة الإغريقية.

٣- ازدهار الحركة العقلية فى الفكر الإسلامى بزعامة المعتزلة بهدف إقامة العقيدة الدينية على أساس من الاستدلال العقلى الذى استمد المسلمون أصوله من الفلسفة اليونانية وذلك لمقاومة المذاهب التى لا تقر المعرفة العقلية.

ولقد اتجهت أنظار الخلفاء المسلمين أول الأمر إلى ترجمة المؤلفات الهندية والفارسية أكثر من غيرها، ثم سرعان ما اتسع نطاق حركة الترجمة وامتد إلى مؤلفات الإغريق والسريان والعبرانيين، ومرت حركة الترجمة العربية فى الإسلام بعدة مراحل بدأت بالعصر الأموى حيث ترجمت فيه بعض الكتب اليونانية إلى العربية فى علوم الطب والصناعة والنجوم، ويرجع الفضل فى هذا العصر إلى الخليفة عمر بن عبد العزيز وخالد بن يزيد، أما المرحلة الثانية فتتمثل فى العصر العباسى الذى يقسمه الباحثون

بالتالى إلى عهدين هما عهد الخليفة أبى جعفر المنصور الذى اهتم بالترجمة وأجزل العطاء للعلماء والمترجمين ومن أشهرهم الغزارى، وابن المقفع، أما العهد الثانى للترجمة العباسية فيتمثل فى عهد الخليفة المأمون حتى سنة ٣٠٠هـ حيث بلغت حركة الترجمة ذروتها، ومن مترجمى هذه الفترة حنين بن إسحق وولده إسحق بن حنين، وثابت بن قرة وحبيش الأعم الذين ترجموا إلى العربية من كتب الرياضيات والفلسفة والمنطق والفلك وكان أغلب المترجمين من النصارى والسريانيين من أبناء البلاد التى فتحها المسلمون.

ثانيًا: معابر الحضارة الإسلامية إلى أوروبا

الفتح الإسلامى:

ما أن انبثق نور الإسلام فى شبه الجزيرة العربية فى أوائل القرن السابع الميلادى حتى لملم هذا الدين الجديد شمل العرب جميعًا، ووحد صفوفهم، وربط بينهم وخلق بينهم قوة هائلة، وخرجت جيوش المسلمين يحدوها الحماس للدعوة لدين محمد، ومضى المسلمون يبهرون أنظار العالم بانتصاراتهم المدوية، ويهزون أرجاءه بفتوحاتهم المتتالية شرقًا وغربًا، واستطاعوا خلال فترة وجيزة أن يخضعوا لهم أممًا عريقة فى حضارتها، وما لبثوا أن تغلبوا على الإمبراطورية الساسانية، واستولوا على أكثر ولايات الإمبراطورية البيزنطية فى سنوات معدودة، وارتفعت أعلام الإسلام على بلاد فارس والعراق والشام ومصر، على أن الإسلام ما لبث بعد ذلك أن أحرز انتصاراته الهائلة التى تجاوزت كل تقدير حين أخضع لسلطانه بلاد المغرب والأندلس، وطرق أبواب الهند والصين والحبشة، والسودان بل تجاوز ذلك إلى فرنسا والقسطنطينية، فاستطاع بذلك أن يشيد لنفسه إمبراطورية مترامية الأطراف تمتد من بلاد الصين شرقًا إلى المحيط الأطلسى غربًا، وربط بين شعوبها برابطة روحية قوية هى رابطة الدين الإسلامى الحنيف.

الإحياء الشرقى- Re nacance :

عندما انتهى عصر الفتوحات الإسلامية فى منتصف القرن الثامن الميلادى،

أصبح الدين الإسلامى - فكرًا وقانونًا وعقيدة - يحكم الإمبراطورية المترامية الأطراف شرقًا وغربًا، وانتقلت حينئذ عاصمة الإسلام إلى بغداد، وفى خلال الخمسمائة سنة التى حكم فيها العباسيون وسع الإسلام نطاقه الفكرى وثقافته المتجانسة على أساس من الإحياء البارع للمعارف الكلاسيكية فى القرنين التاسع والعاشر الميلادى وهو الرينيسانس الشرقى، هذا الإحياء الثقافى فى هذين القرنين وفى القرن الذى تلاهما حيث بلغت الثقافة الإسلامية ذروة تطورها الذى نقل إلى العالم اللاتينى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، وأصبح جزءًا من حضارة العصور الوسطى المسيحية، وهذا بدوره أصبح أساس الرينسانس الغربى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر كما يقول (كوبلريونج)[1].

انتقال الثقافة الإسلامية إلى أوروبا:

انتقلت الثقافة الإسلامية إلى أوروبا عن طريق معابر ثلاثة هامة هى إسبانيا وصقلية وسوريا، ويقول يونج فى الموضع نفسه أن الوسطاء فى المعبرين الأولين كانوا من اليهود غالبًا أما فى المعبر الثالث فقد كانوا من محاربى الحروب الصليبية. ومن التجار الذين كانوا يعبرون بتجارتهم من الطرق التجارية من شرق البحر الأبيض إلى أوروبا فنقلوا مع بضاعتهم مختلف العلوم والمعارف، ولقد تمت عملية الاخصاب الحقيقية بين الفكر الأوروبى والفكر العربى فى إسبانيا وصقلية على وجه الخصوص، وبصفة خاصة فى عهد ملوك النورمان فى القرن الثانى عشر الميلادى فقد كانت هاتان المنطقتان نقطتى التلاقى بين الثقافة العربية الإسلامية الزاهرة وبين العقلية الأوروبية الناشئة حيث أنها على الحدود بين العالم الإسلامى وبين أوروبا.

وكانت مدينة طليطلة بإسبانيا مدينة زاهرة حيث كانت عاصمة المملكة القوطية وقد أشتهرت بمكتباتها العظيمة إلى جانب آلاف المجلدات التى نقلت إليها من الشرق، وقامت بها حركة نقل الكتب العربية إلى الاتينية، تلك الحركة التى شجع

(١) كوليريونج: المرجع السابق ص ٣٣٤.

عليها مطران طليطلة ريموند وخلفاؤه من المطارنة، وقامت مدرسة المترجمين بطليطلة، وكانت أوروبا فى ذلك الوقت قد اقفرت أو كادت من العلم اليونانى حيث انحصر كل ما لديها من علم فى كتابات فئة نادرة من الرهبان، فكان أول ما اهتم به هؤلاء المترجمون هو ترجمة العلوم العربية المنقولة عن العلوم اليونانية ثم تبع ذلك ترجمة مؤلفات لمفكرى الإسلام من أمثال الفارابى وابن سينا والغزالى والخوارزمى والتى تحمل ملامح الفكر الإسلامى الجديد.

أما عن صقلية التى استولى عليها النورمان بعد أن ظلت تحت حكم العرب ما يقرب من مائتين عامًا فقد ازدهرت فيها حركة الترجمة من العربية فى عهد ملوك النورمان فترجمت مؤلفات بطليموس وجالينوس من العربية، كما ترجمت بعض كتب ابن رشد وكليلة ودمنة، والقرآن الكريم وبعض كتب التوحيد والطب والفلك.

ومن هذا يتبين مدى ازدهار حركة الترجمة من اللغة العربية إلى اللغتين الإسبانية واللاتينية مما كان له أخطر الأثر فى بعث العلم والفن والأدب فى أوروبا.

أثر الثقافة الإسلامية فى أوروبا:

ظل العلماء والمؤرخون من المتعصبين يتجاهلون فضل العلماء والمفكرين العرب الذين أضاءوا بمشعلهم الطريق لأوروبا وقت أن كانت غارقة فى غياهب الجهل والظلام؛ فقد أغفل هؤلاء المتعصبين لفترة طويلة أو تناسوا تلك الحقبة الهامة التى تربط بين الحضارة الإغريقية وعصر النهضة الأوروبية، تلك هى الحضارة الإسلامية التى لولاها لتأخر بزوغ النهضة الأوروبية عدة قرون على الأقل؛ بل لما وجدت السبيل إلى قيامها ولكن ما أن قامت أبحاث العلماء ودراساتهم حتى هب المنصفون منهم يؤكدون بكل حماس هذه الحقيقة التاريخية، فيشهد علماء أوروبا أنفسهم بفضل الحضارة الإسلامية على أوروبا ونهضتها، ويعترفون بدور العرب فى حفظ التراث الفكرى الإغريقى من الضياع.

ولهذه الكثرة الكبيرة من العلماء الأجانب الذين أنصفوا العرب واعترفوا بفضلهم أقوال كثيرة فى تأكيد الحقيقة نورد بعضًا منها على سبيل المثال لا الحصر،

يقول سارتون: " ولو لم ينقل العرب كنوز الحكمة اليونانية لتوقف سير المدنية بضعة قرون، فقد كانوا أكبر مصلحين فى العالم فى القرون من " الثامن إلى الثانى عشر " ويسانده كارينسكى فى هذا حيث يقول: " إن الخدمات التى أداها العرب للعلوم غير مقدرة حق قدرها من المؤرخين، وأن البحوث الحديثة قد دلت على تعظيم ديننا للعلماء المسلمين الذين نشروا نور العلم بينما كانت أوروبا غارقة فى ظلمات القرون الوسطى[1]". إلى جانب هؤلاء الباحثين الكثير من أمثال بونال، وكريمر، وسييدبو، ويونج، وإينتجهاوزن، ومارسيه، ولوبون، وغيرهم من العلماء الأجانب والمستشرقين المنصفين الذين قدروا للعرب حق قدرهم.

ولقد أصبح من المسلمات الآن تأثير الحضارة الإسلامية على أوروبا ذلك التأثير الذى لا يستطيع أن ينكره ناكر أو يغفله جاحد، والذى امتد إلى جميع المجالات وشمل شتى العلوم والفنون والمعارف؛ فإن جامعات أوروبا وأمريكا تدين لتفوقها فى الطب لمؤلفات ابن سينا وابن رشد والرازى والقرطبى ولجابر بن حيان فى الكيمياء وحسن بن الهيثم فى الطبيعة، والأدريس وابن بطوطة فى الجغرافيا، والبيروتى وعمر الخيام فى الفلك، وابن رشد والغزالى فى الفلسفة، والخوارزمى فى الهندسة والرياضيات ومحى الدين بن عربى فى التصوف، ناهيك عن ذلك التأثير الكبير لفنون الإسلام فى فنون أوروبا فى العصور الوسيطة والحديثة، وسوف نتحدث بالتفصيل عن تأثير الموسيقى العربية، والفنون التشكيلية فى فنون أوروبا فى مواقع أخرى فى هذا الكتاب.

وهكذا كان العرب أساتذة أوروبا منذ قرون طويلة فى شتى مجالات العلم والمعرفة والفكر والفلسفة، والفن والأدب.

ولعل أبلغ ما نختتم به حديثنا عن أثر الثقافة الإسلامية فى أوروبا هو قول العالم الأمريكى جورج سارتون فى بحث له بعنوان (حضانة الشرق الأوسط للثقافة الغربية). " يجب علينا أن ننظر دائمًا إلى الشرق الأوسط على أنه أرض تلتقى فيها

---

(١) إبراهيم الكردى: من العلماء العرب الذين أثروا فى أوروبا ١٩٧٤م الهيئة العامة للكتاب ص ١٣.

الطرق وتفترق، وقد اتفق لبعض الناس أن دعوا بلادنا (الولايات المتحدة) بوتقة، ولكن هذا الوصف ينطبق انطباقًا أشد على الشرق الأوسط مع فارق واحد ولكنه عظيم جدًّا هو أن أمريكا قامت بهذه العملية نحو مائتى عام أو تزيد قليلًا بينما الشرق الأوسط قد شهد هذا التمازج مدة تزيد على ذلك عشرين ضعفًا"[1].

ثالثًا: أصالة الفكر الفلسفى الإسلامى

يفسر المؤرخون واللغويون كلمة (فلسفة) على أنها كلمة يونانية (فيلوسوفيا) وتتألف من مقطعين (فيلو) بمعنى الحب و (سوفيا) بمعنى الحكمة، وبذلك فيكون معنى الكلمة (حب الحكمة)، ويذهب بعض الباحثين إلى أن فيثاغورس هو أول من استعمل هذا الاصطلاح بينما يذهب آخرون إلى أن هيردوتس هو أول من استعملها، وتتفق كل هذه الآراء فى رد نشأة الفلسفة إلى اليونان، على أن كثيرًا من آراء المنصفين تخالف هذا الرأى وتربط نشأة الفلسفة ببلاد الشرق القديم عند شعوب مصر القديمة وفارس والهند والعراق، " فإن الحضارات التى ازدهرت فى الشرق أيام طفولة الفكر اليونانى، وكانت مصدر الهام وإشعاعًا للفكر الإغريقى كانت تعرف كلمة الحكمة وتستعملها فى المفهوم نفسه الذى استعملها فيه فيثاغورس من بعد ألفى عام حتى أن ديوجانس اللايوتى الذى كان يعيش فى القرن الثالث بعد المسيح وضع كتابًا ضمنه حياة مشاهير الفلاسفة ونظرياتهم وعرض فيه عن فلاسفة مصريين وشرقيين، فارتد بنشأة الفلسفة إلى تراث الشرق القديم[2].

الشرق أسبق إلى الفلسفة:

لقد خلف لنا قدماء الشرقيين الكثير من الأفكار والنظريات فى مسائل الألوهية والخير والشر والمبدأ والمصير، تلك الأفكار التى انعكست آثارها على الفكر اليونانى وتردد صداها على ألسنة قدماء فلاسفة اليونان. ففى مصر توصل إخناتون منذ أكثر من ثلاثة وثلاثين قرنا من الزمان إلى فكرة الإله الواحد حيث ثار على دين آمون

---

(١) الشرق الأوسط فى كتابات الأمريكيين. ترجمة عمر فروخ ومصطفى زيادة ص ١٦.
(٢) موسى الموسوى: من الكندى إلى ابن رشد ط١ ١٩٧٢م ص١٢.

وكهنته وطقوسه، أما فى فارس فقد تبلورت الفلسفة الزراد نيشتية فى ثنائية الخير والشر وسيطرت على الفكر الفارسى عدة قرون، ولقد اتخذ الفيلسوف الألمانى نيتشه من اسم زرادشت ستاراكى ليتمكن من الإدلاء بآرائه الفلسفية فى أثره الخالد (هكذا تكلم زرادشت)[1] أما فى الهند فقد تميز تفكير فلسفى هام تمثل فى أناشيد (فيدا) التى ألفها بعض فلاسفة الهند منذ ٢٥٠٠ عام ق.م. فى الحكمة والمعرفة والروح الخالدة، والتى يعتبرها المؤرخون مصدرًا أساسيًا من مصادر الفلسفة الشرقية، وما هو جدير بالذكر أن كلمة الحكمة والحكماء تتكرر فى أناشيد فيدا فى مناسبات شتى كما تكررت أيضًا فى أناشيد أوبا نيشاد الهندية أيضًا والتى ألفت قبل عهد سقراط وأفلاطون بأربعة قرون، مما يعد دليلًا قاطعًا على أن كلمة (الحكمة) التى ترجمت فيما بعد إلى (الفلسفة) كانت مستعملة فى الفلسفة الشرقية قبل أن يستعملها اليونان.

وقد أيد هذا الرأى كثير من المعاصرين من مؤرخى الفكر والحضارة من أمثال: بول ويروانت، وجورج سارتون، وبريهييه، وماسون.. وغيرهم. ومن علماء الإسلام يذهب إلى هذا الرأى أيضًا كل من الإمام الغزالى، والقفطى وغيرهما.

ملامح الإبداع فى الفلسفة الإسلامية:

اختلف العلماء والمؤرخون فى الماضى وفى الحاضر فى تقييم الفكر الفلسفى الإسلامى وتقدير نواحى الإبداع والابتكار التى يتمخض عنها، وقيم الأصالة والجدة التى ينطوى عليها. فلقد ذهب كثير من هؤلاء المؤرخين الأجانب – أو حتى العرب منهم – إلى أن هذا الفكر لا يشكل مذهبًا فلسفيًا محكم البنيان متماسك الأركان. كما حاول نفر من المؤرخين أيضًا أن يبخسوا قدر هذا الإنتاج الفكرى بدعوى أنه لا ينطوى على ابتكار ما، وأن العرب لم يكونوا سوى مجرد نقلة ومقلدين. ومن ذهب هذا المذهب من المؤرخين العرب القدامى ابن خلدون فى مقدمته، وصاعد الإندلس فى كتابه (طبقات الأمم) وكذلك الشهرستانى الذى

---

(١) د. عرفان عبد الحميد، المرجع السابق ص ١٥.

يصف الفكر الفلسفى الإسلامى فى كتابة (الملل والنحل) فيقول: " إنه أقرب إلى لفتات الطبع، وخطرات الفكر، والغالب عليهم الفطرة والطبع ".

أما الذين روجوا لهذه الفكرة من الكتاب والمؤلفين العرب المعاصرين فنذكر منهم المرحوم أحمد أمين الذى ذهب فى كتابه (فجر الإسلام) إلى أن العقل العربى لا يتفق مع النظرة الشاملة للكون والتحليل الدقيق لظاهرة وهى متطلبات الفكر الفلسفى، ومنهم أيضًا الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة كتاب (التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية) حيث يذهب إلى أن الفلسفة تتنافى مع طبيعة الروح الإسلامية، ولهذا لم يستطع المسلمون تفهم روح الفلسفة اليونانية والنفاذ إلى أعماقها.

ولقد ذهب بعض المغالين والمتعصبين من العلماء الأجانب والمستشرقين فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى إلى هذا الإنكار لأصالة الفكر الإسلامى معتمدين، فى تعصبهم هذا على النظرية العرقية التى لا تعترف بالجنس العربى وقدرته على النظر العقلى ومن هؤلاء الباحثين أرنست رينان، وكريستان لاسن، وكوتيه، ودى بور، ويذهبون جميعًا إلى أنه ليس هناك فلسفة إسلامية بمعناها الحقيقى، وأن هذه الفلسفة " متقبلة لا منتجة، آخذة لا معطية، مقلدة لا مجتهدة، لا ابتداع ولا خلق بل نقلت إليها التراث اليونانى فأخذت منه ما أخذت، وشوهت ما شوهت، ولكن لا خلق جديد ولا إبداع أصيل[(1)] ".

أما الفيلسوف الإنجليزى المعاصر برتراند راسل فيقول فى كتابه (الفلسفة الغربية) " ليس للفلسفة العربية شأن يذكر كفكر أصيل، فرجالا ليسوا إلا شراحًا فى جوهرهم[(2)] "

وعلى الجانب المقابل قام نفر من العلماء المستشرقين ليردوا على هذا الإنكار وليكشفوا عن قيم الأصالة والابتكار والإبداع التى ينطوى عليها الفكر الفلسفى

---

(1) د. عرفان عبد الحميد: مرجع سابق ص١٨.

(2) المرجع السابق ص ٢٢.

الإسلامى، ومن هؤلاء العلماء المنصفين نذكر على سبيل المثال دوجا، ودولف، وكاردفوز، وفالترر، ويونج، وسارتون. فيعلق (دوجا) على آراء المنكرين لقيمة الفلسفة الإسلامية " بأنها أحكام تذهب إلى حد الشطط ومصدرها سوء التحديد للفلسفة وجهلنا بما للعرب من مصنفات غير شروحهم لمؤلفات أرسطو"[1]. ويقول دولف " أنه من الخطأ أن يظن أن الفلسفة العربية هى نسخة منقولة عن مذاهب المشائية " ثم يعود فيقول " وبهذه المثابة انتهى العرب إلى نسق فلسفى فريد فى بابه يوفق بين مقالات متخالفة"[2] أما كويلر يونج، فيقول " لم يكن الباحثون ورجال العلم الإسلاميون مجرد نقلة، ولكنهم عدلوا التراث الكلاسيكى وأعادوا خلقه، وأخرجوا منه ثقافة جديدة عليها طابع الإسلام، وعلى هذه الصورة نقلوها إلى عقول أوروبا الفاحصة التى جاءت تطلب العلم فى إسبانيا وصقلية[3]"ولعل خير تعليق على ادعاء المدعين بأن الفكر الفلسفى الإسلامى لم يكن فيه ابتكار هو ما قاله المؤرخ جورج سارتون: " أن هذا الحكم ينطوى على خطأ فادح، فمن بعض الوجوه ليس ثمة شىء يمكن أن يعد ابتكارًا صحيحًا أكثر من ذلك الظمأ الذى تملك على القادة العرب حواسهم فى سبيل المعرفة[4]"

أما الفلاسفة الإسلاميين من أتباع المدرسة الفلسفية الإسلامية الحديثة والمفكرين والباحثين المعاصرين من المسلمين فلقد تصدوا للدفاع عن الفلسفة الإسلامية وقيمتها وبيان مناحى الإبداع والابتكار فيها، ولقد انتهت جهودهم المكثفة فى هذا الشأن بتأكيد النظرة الجديدة للفلسفة الإسلامية بثبات استقلال الفكر الفلسفى الإسلامى عن اتجاهات الفكر القديم، وبالكشف فى الطابع الخاص المميز للفلسفة الإسلامية، فيقول الدكتور عبد الهادى أبو ريدة " أن المفكرين

---

(١) الشيخ مصطفى عبد الرزاق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية ص ١٣.
(٢) الشيخ مصطفى عبد الرزاق: المرجع السابق ص ٢٥.
(٣) كويلريونج: أثر الإسلام الثقافى على أوروبا (مقال بمجلد الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة) ص٢٣٦.
(٤) حضانة الشرق الأوسط للثقافة الأوروبية: ترجمة عمر فروخ ص ٣٩.

الإسلاميين الذين يستحقون هذا الاسم أيًا كانوا لم ينقلوا عن غيرهم نقلًا، بل كان بين أيديهم مادة دينية غزيرة مصدرها الإسلام، وهم تعلموا آراء غيرهم وتمثلوها على نحو خاص واستعملوها فى إنشاء وجهة نظرهم التى يتميزون بها ووضعوها فى صورة جديدة ونظام جديد ووجهوها وجهة جديدة، وفصلوها وأكملوها بحسب أصول حياتهم الروحية والعقلية، وبحسب ما تكون فى البيئة العقلية من أنواع الاهتمام وما أدت إليه من مشكلات وحلول لها، ومهما قرب المفكرون الإسلاميون من ظاهر النصوص أو بعدوا، ومهما كانت الأصول التى حكموها عند بناء مذاهبهم فإن ذلك لا يطعن فى أن شخصيتهم إسلامية، ومهما بدا من شبه بين آراء مفكرى الإسلام وآراء غيرهم ممن سبقوهم أو عاصروهم فإن آراء الإسلاميين لها طابعها الخاص، ولها مكانها فى نظام واسع بحيث لا يصح النظر إليها منعزلة، بل من حيث صورتها الخاصة وعلاقتها بغيرها، ووظيفتها فى جملة البناء الفكرى عند أصحابها(١).

أما الأستاذ المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرزاق فيقول " أن للفلسفة الإسلامية كيانًا خاصًا يميزها عن مذهب أرسطو ومفسريه، ففيها عناصر مستمدة من مذاهب يونانية غير مذهب أرسطو، وفيها مذاهب ليست يونانية من الآراء الهندية والفارسية؛ ثم أن فيها ثمرات من عبقريات أهلها ظهرت فى تأليف نسق فلسفى قائم على أساس من مذهب أرسطو مع تلافى ما فى هذا المذهب من نقص باختيار آراء من مذاهب أخرى بالتخريج والابتكار، وظهرت أيضًا فى ابحاثهم فى الصلة بين الدين والفلسفة "(٢).

أما الدكتور إبراهيم بيومى مدكور فيؤكد هذا الطابع الخاص للفلسفة الإسلامية بقوله: " إن الفلسفة الإسلامية ذات طابع خاص وشخصية مستقلة، وأخص خصائصها التوفيق والاختيار؛ توفق بين النقل والعقل وتؤاخى بين الدين والفلسفة، ذلك لأن فلاسفة الإسلام يرون أنه يمكن كشف الحقيقة من طرق شتى

---

(١) د. محمد عبد الهادى أبو ريدة: رسائل الكندى الفلسفية، دار الفكر العربى ١٩٥٠م ص ٣٧.
(٢) الشيخ مصطفى عبد الرزاق: نفس المرجع ص٢٥.

وبوسائل متعددة فيقودنا إليها المنطق والبرهان، كما يهدينا إليها الوحي والإلهام[1]".

وهكذا تختفى اليوم تلك النظرة السطحية للفلسفة الإسلامية، وتلك الأحكام التعسفية عليها، وتلك الآراء المتعصبة ضدها، وراح الكتاب والعلماء والمؤرخون يدرسون هذا الفكر على أنه فكر فلسفى إسلامى بمعناه الحضارى لا على أنه فكر عربى بالمفهوم القومى العنصرى، كما اتسعت اليوم النظرة إلى الفلسفة لا بمعناها الضيق كإنتاج عقلى مستقل وإنما بمفهومها الأشمل الذى يتسع للحياة العقلية والروحية، بل وكل جهد يستهدف الكشف عن الحقيقة بالاستقصاء والتحرى والنقد والحظر؛ ذلك إنه وفقًا لهذا المنطلق وضع الباحثون عند تقييمهم للفكر الفلسفى الإسلامى فى اعتبارهم أن دين الإسلام - كعقيدة روحية هو فى جوهره دين عقل ونظر واستدلال وبرهان.

أثر الفلسفة الإسلامية فى فلاسفة أوروبا:

أصبح من الثابت علميًا الآن تلك الحقيقة التاريخية التى يجمع عليها اليوم المؤرخون والباحثون، وهو أن دور العرب فى تكوين الفلسفة الأوروبية هو دور مزدوج، دور الرسول الحامل لهم رسالة اليونان فى الفلسفة، ودور الفاعل المبدع المؤثر بما ابتكر وأنتج وأبدع ((ولقد بلغ التأثير الإسلامى فى القرون الوسطى فى مجال الفلسفة مبلغًا عظيمًا لم يستطع أشد الخصوم تعصبا أن ينكر مداه، ويقول الدكتور عبد الحليم محمود نقلًا عن المستشرق الفرنسى - (زينيه جينو) " وهذا صحيح فإن أوروبا لم يكن فيها من وسيلة أخرى لمعرفة الفلسفة اليونانية فى ذلك الزمن " ففى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى نقلت إلى اللاتينية كثير من الكتب الفلسفية الإسلامية التى كتبها أشهر فلاسفة الإسلام مثل الفارابى وابن سينا وابن رشد وابن طفيل "[2].

(١) د. عرفان عبد الحميد: المرجع السابق ص ٢٧.

(٢) د. عبد الحليم محمود: أوروبا والإسلام ص ٩٦.

ولقد كان لابن رشد الفيلسوف الإسلامى العظيم أثر كبير على فلاسفة أوروبا لعدة قرون حيث قام بنقل فلسفة أرسطو إلى أوروبا وشرحها والتعليق عليها فى الوقت الذى كانت فيه أوروبا تجهل الفلسفة اليونانية. وتقول الدكتورة نجلاء عز الدين فى معرض حديثها عن فلاسفة الإسلام ((أن أرسطوية ابن رشد كما وردت من طليطلة كانت أساس التعليم فى جامعة باريس))[١]. أما العالم الأمريكى كويلريونج فيقول عند حديثه عن ابن رشد. " وكان لابن رشد الذى يسميه الأوربيون (افيروز العظيم) وابن صيمون (الذى يعده بعضهم مسلمًا أكثر مما يعده يهوديًّا) الفضل فى تطور العصر المدرسى المسيحى))[٢]

وبصفة عامة فلقد " كان طلائع النهضة الأوروبية الحديثة ينسبون أنفسهم لابن رشد بأنهم رشديون لاتينيون [٣]"

وإن كنا نرى أن مجال هذا الكتاب لا يقتضى منا الخوض فى كثير من التفاصيل الدقيقة أو الاستطراد فى إسهاب الشرح فى أثر الفلسفة الإسلامية فى فلاسفة أوروبا إلا أننا نود الإشارة على سبيل المثال لا الحصر إلى بعض هذه التأثيرات، فإذا استعرضنا كبار فلاسفة أوروبا فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر وأثر الفلاسفة المسلمين فيهم، يبرز لنا اسمان هما: البرتس الكبير، والقديس توما الاكوينى، أما البرتس فقد أقر بتفوق الفلاسفة المسلمين وشرح مؤلفاتهم للطلبة الذين كانوا يشهدون محاضراته فى بارس وكولونيا))[٤]. وقد درس ما ترجم من مؤلفات المسلمين دراسة عميقة ونقل عنهم أهم نظرياته الفلسفية، كما اعتمد فى فهمه الفلسفة الأرسطية على الفارابى وابن رشد وابن سينا.

أما القديس توماس الإكوينى فقد كان من تلاميذ البرتس، وقد بلغ من الفكر المسيحى فى القرون الوسطى ذروته، ولقد نسب توماس إلى نفسه آراء ابن رشد

---

(١) د. نجلاء عز الدين / العالم العربى – ترجمة د. محمد يوسف نجم وآخرين ص٨٠.
(٢) كويلريونج: المرجع السابق ص ٢٥٥.
(٣) إبراهيم الكردى: المرجع نفسه ص ٣٤.
(٤) د. نجلاء عز الدين: المرجع السابق ص ٨٠.

الفلسفية فى مجال التوفيق بين العقل والدين، وجحد هذا الفضل وأنكره تمامًا كما فعل غيره من علماء وفلاسفة أوروبا. والمتطلع لنظريات الإكوينى يجد ذلك الأثر القوى والعميق للفلسفة الإسلامية، وإن كانت تبدو من طرف خفى حيث لم يكن توماس يعلن عن مصادره، نقل توماس عن الفارابى وابن سينا ثانى براهينه وأقواها لإثبات وجود الله وأنه هو الكائن الواجب الوجود وهذا ما عرضه الفارابى فى (المدينة الفاضلة) وابن سينا فى (النجاة) و(الشفاء)، كذلك أخذ عن ابن رشد فكرة الوحى الإلهى التى أوردها فى كتابه (فصل المقال ما بين الشريعة من الحكمة والاتصال) و (الكشف عن مناهج الأدلة فى عقائد الملة)، وفى بعض كتب توماس أيضًا آراء موازية لآراء الإمام الغزالى وفيها أيضًا نتائج مشابهة عن العقل بالنسبة للوحى وللمقدرات الدينية[1]. ويقول المستشرق الإسبانى أسين بلاسيوس فى أحد مؤلفاته فى معرض المقارنة بين آراء توماس الإكوينى وآراء ابن رشد أن الاتفاق بينهما اتفاق فى كل شيء، فى الموقف العام وفى الأمثلة التى أوردها كل منهما، بل اتفاق أحيانًا فى العبارات التى يستعملها كل منهما، ولا يمكن أن يكون اتفاقًا بالعرض وعن طريق توارد الخواطر وإنما هو فى الحقيقة نقل – أعنى أن القديس توماس أخذ هذه الآراء بحذافيرها من ابن رشد"[2].

أما الفيلسوفان الإسبانيان (ريموندلول)، (ريموند مارتين) فلقد تأثرا إلى حد كبير فى كتاباتهما بكتب الغزالى وبصفة خاصة كتابه (تهافت الفلاسفة)، إلى جانب ترديدهما لكثير من أصداء آراء ابن رشد وابن عربى الفيلسوف الصوفى الإسلامى الذى تأثر به أيضًا إلى حد كبير الفيلسوف الصوفى الألمانى (جوهان إكهارت) كما تأثر أيضًا الفيلسوف ديكارت – الذى جاء بعد عدة قرون ليعلن فلسفة الشك – بآراء الغزالى ومنهجه فى الشك.

أما فيلسوف أوروبا فى القرن التاسع عشر (كارل ماركس) فى نظريته فى القيمة والتى يردها إلى العمل المبذول – فهو يقترب بنظريته هذه من تلك الأفكار الأصيلة

(١) كوليريونج: المرجع السابق ص ٢٥٥.
(٢) د. عبد الرحمن بدوى: درب العرب فى تكوين الفكر الأوروبى ص ٤٣.

التى عرضها ابن خلدون فى " مقدمته " نظرية فى العمل " وهكذا نرى فى نظرية ابن خلدون فى العمل والقيمة أصالة عميقة سبق بها ماركس بخمسة قرون وأجاب مقدمًا على بعض ما وجه إلى نظرية ماركس فى القيمة بحسب العمل من اعتراضات وكشفت عن جانب رائع من عبقرية هذا المفكر العربى الفذ "(١).

ولعلنا فى ختام حديثنا نشير إلى فضل الفلسفة العربية على الفلسفة اليهودية وتأثيرها عليها، يقول الدكتور عثمان أمين فى هذا الصدد: "وحسبنا أن نذكر أن كتب أرسطو لم تنقل إلى اللغة العربية، وأن اليهود قنعوا فى معرفتها بما كتب المسلمون من ملخصات وشروح، ولقد تبين للباحثين الغربيين أن أصحاب اللاهوت من اليهود قد ساروا خطوة خطوة فى أثر فلاسفة الإسلام(٢)"، وفى الواقع أن مفكرى اليهود وعلى راسهم الفيلسوف اليهودى الإسبانى موسى ابن ميمون (فى القرن الثانى عشر) يدينون بمنهجهم وآرائهم فى الدين للفلاسفة المسلمين. وعلى سبيل المثال فإن موسى بن ميمون فى أشهر كتبه (دلالة الحائرين) يحاول التوفيق بين الفلسفة اليونانية وبين ما هو وارد بالعهد القديم، ويعتمد فى هذه المحاولة اعتمادًا كبيرًا على الفلاسفة العرب من أمثال ابن سينا الذى يدين بنظرته فى الخلود، وابن رشد الذى استقى منه فكرته عن هوية الماهية والوجود فى الله (٣)".

ويعود الدكتور عثمان أمين فى الموضع نفسه معلقًا: " ولا عجب فى أن يجد (سبينوزا) فى مذاهب فلاسفة العرب التى ذكرها أساتذة اليهود ما كان يعوزه عند أبناء دينه مثل (ابن برجسون) و (كرسكاس)، و (ابن عزرا) ".

---

(١) د. عبد الرحمن بدوى: المرجع السابق ص ٩٠.
(٢) د. عثمان أمين: أثر الفلسفة العربية فى الغرب مجلة المجلة العدد ١٦ إبريل ١٩٥٨.
(٣) الموسوعة الفلسفية المختصرة ص ٣٥٦.

الفصل الثانى

مقومات الحضارة الإسلامية

وأثـرها فى تكوين النظرة الفنية

- أولًا: العوامل المؤثرة فى العقلية الإسلامية كمنطلق للإبداع الفنى.
- ثانيًا: هوية الفنون العربية، بين وحدة المنبع وتوحد السمات.

الفصل الثانى

مقومات الحضارة الإسلامية وأثرها فى تكوين النظرة الفنية

أولاً : العوامل المؤثرة فى العقلية الإسلامية كمنطلق للإبداع الفنى

سادت الحضارة الإسلامية أممًا عريقة فى تاريخها، تمتد جذور حضارتها إلى ما قبل الإسلام بقرون طويلة، واتسعت رقعة المنطقة التى شملتها هذه الحضارة فامتدت من المحيط الأطلنطى غربًا إلى الخليج العربى شرقًا، ومن هضاب الأناضول شمالًا إلى المحيط الهندى جنوبًا.

ولقد نالت أرض هذه الحضارة اهتمام علماء الجيولوجيا والجغرافيا والأجناس والتاريخ، فأجروا عليها العديد من الدراسات والأبحاث لدراسة مناخ هذه المنطقة وتضاريسها وظواهرها الطبيعية، وقد انتهت هذه الدراسات إلى أن هذه المنطقة تعد من المناطق النادرة التى تمتاز بشخصية منفردة تميزها عن غيرها، كما أسفرت هذه الدراسات أيضًا عن أن هذه الحضارة الإسلامية الكبرى قد صهرت فى بوتقتها حضارات جميع الأجناس المكونة لها، وصاغت شعوبها فى وحدة مشتركة ثقافيًا ومزاجيًا ونفسيًا. " فلقد كان للقرآن الكريم، دستور المسلمين أعظم الأثر فى توحيد مفاهيم المسلمين، وتشكيل عقليتهم تشكيلًا متناغمًا، كما كان للاعتدال المناخى نتيجة تقارب الأقطار الإسلامية فى موقعها شمالًا وجنوبًا - الأثر فى خلق حال صالحة لاستعداد معين للتوافق السيكولوجى[١]"

---

(١) جاك ريسلر: الحضارة العربية ص ٥٠.

فلسفة الحضارة الإسلامية:

إن الحضارة كائن حي متميز، يحمل في داخلة صفاته الوراثية التي أخذها عن آبائة وأجداده ، ولكنه في النهاية كائن مستقل له صفاته الخاصة - النفسية والفيزيائية التي لايشابهة فيها أحد حقيقي أن كل حضارة لاتنشأ من فراغ بل تتفاعل بالحضارات السابقة عليها والمتاخمة لها ولكنها تحمل في النهاية طابعها الفريد وشخصيتها المميزة التي تختلف عن غيرها من الحضارات، وهذه الفروق والخلافات التي نلاحظها بين هذه الحضارات وبالتالي بين فنونها المتنوعة ، هي فروق لا تتعلق بالمهارة الفنية أو القدرة ولكنها ترجع إلى خلاف في موقف الفنان ورغباته ومقاصده.

ومن الحقائق التاريخية والحضارية أن العمل الفني يتأثر تأثيرًا كبيرًا بنظرة الإنسان إلى الكون. وأن الناتج الفني يختلف من أمة إلى أخرى ومن حضارة إلى حضارة تبعًا لاختلاف موقف الفنان من الكون المحيط به. ويقول هربرت ريد في هذا الصدد: " إن تاريخ الفن من مرحلته الابتدائية إلى أكثر منجزاته تطورا يواكب ويعتمد على التطور الموازي لموقف الإنسان الوجداني تجاه الكون - أي التطور من السحر والنزعة الروحية الى الدين وان المسافة الشاسعة التي تقع بين تمثال نحته أحد الزنوج وبين أحد تماثيل براكستليس هي المسافة الشاسعة بين دين الزنجي الذي يقوم على الروحية وبين النظرة العميقة التي تقوم على العقل لرجل إغريقي في أسمى مراحل حضارة الإغريق))[1].

وإذا كنا بصدد مناقشة المقومات والعوامل التي لعبت دورها في تكوين الفكر العربي وانعكاس هذا الفكر على الإنتاج الفني ، في محاولة لتحديد معالم النظرية الجمالية عند العرب فإن أول ما يجدر بنا مناقشته هو نظرة الفنان العربي إلى هذا الكون الذي يحيط به ، هذه النظرة للكون هي في حقيقتها محور الفلسفة

(١) هربرت ريد: معنى الفن – ترجمة سامي خشبة – القاهرة ١٩٦٨م دار الفكر العربي ٩٢.

الإسلامية بوجه خاص، وإن كانت هى نفسها محور فلسفة الحضارة الشرقية على وجه العموم.

أن منطقة الحضارة الإسلامية التى تمتد من المحيط إلى الخليج تمتاز بالفلسفة الروحية الخاصة بشعوبها، التى تختلف عن فلسفة الإغريق والرومان، وتنعكس على فنون تلك المنطقة نفسها فتطبعها بطابع خاص مميز، وتقوم فلسفة الشرق على اعتبار الإنسان جزءًا من هذا الكون الواسع. وهذه النظرة تختلف تمامًا عن النظرة الغربية التى تنظر إلى الإنسان على أنه محور هذا الوجود ، فهو مثال لكل شىء ومقياس لكل شىء أيضًا، وتنبع هذه النظرية الكونية من إحساس الغربى بالمكان وتصوره له.

ولما كانت الحضارة الإسلامية قد انطلقت أساسًا من شبه الجزيرة العربية مهبط الإسلام فقد حملت رياح هذه الحضارة بذور التربة التى نشأت فيها وانعكست فى مقومات الحضارة الإسلامية ، ومن هنا يجدر بنا أن نتعرف على ملامح هذه التربة وخصائصها المميزة.

لقد عاش العرب فى الجاهلية فى قبائل متفرقة، فى شبه الجزيرة الصحراوية قليلة المراعى والموارد مما دعاهم إلى كثرة الترحال للبحث عنها والسعى وراءها فى أماكنها المتباعدة فى تكالب عليها وفى حروب مستمرة للفوز بها والذود عنها. والحياة فى الصحراء لا تتعدى حد الكفاف طعامًا وشرابًا وزادًا ومأوى، فشب العربى على التقشف والخشونة، وأصلت الصحراء فى نفسه صفات الشجاعة والجلد، والتحمل والشهامة والكرم ونجدة الصديق وغوث الملهوف ، هذا عن طبيعة الحياة، أما عن طبيعة المكان فإن الصحراء تجعل الأرض مفتوحة أمام الناظرين بساط شاسع ممتد الاطراف ليس له حدوداً أو نهاية، حيث يسير العربى فى طرقات متعرجة كثيرة المنحنيات من خلال الوديان وحول التباب والتلال يكاد الخط المستقيم أن يختفى من أمام عينيه، والعربى فى هذه الصحراء يشعر ليلًا ونهارًا بوجوده تحت قبة السماء الزرقاء الهائلة التى تشمل الكون كله، ولعل استعمال الفنان المسلم القبة فى معماره انعكاسًا لهذا الإحساس بالسمو والجلال والعظمة واللانهائية. وهذه البيئة الموحشة القاسية، وذلك الفضاء الفسيح يشعران العربى

بضعفه وضآلته وسط هذا الكون ويدفعانه للتأمل والروحانية وتعميق إيمانه بخالق هذا الكون وعظمته وسرمديته، كما يولد فى نفسه الإيمان بالقضاء والقدر، ولقد علمته الصحراء أيضًا الصبر والـزهـد وترويض النفس إلى آخر تلك القيم الروحية والدينية، التى يستمدها العربى والمسلـم يوجه خاص من العقيدة الإسلامية ومن نصوص القرآن الكريم، وآياته العديدة التى تدعم هذه المعانى وتؤكد ضآلة الإنسان، وأزلية الخالق وحده سبحانه وتعالى.

والخلاصة فى ذلك، أن هذا التصور الصوفى للزمان والمكان، تصور مطلق بغير حدود، امتزج فى ضمير الفنان المسلم مع تصوره للمكان الذى يعيش فيه ويحيط به فكانت ثمرته تلك النظرة المكنونة،وذلك التوقان الذى نلاحظه فى أعماله الفنية، وفى صيغه المختلفة التى عالج بها كل ما أنتجه من أعمال فنية[١].

تـأثير البيئة فى النظرة الفنية:

يجمع علماء النفس والاجتماع إلى أن الإنسان هو نتاج نهائى لبيئته. ولماكانت الشخصية الإنسانية تتبلور وتتحدد معالمها،وتكتسب مميزاتها فى ظل البيئة التى تعيش فيها بما فيها من خصائص ومقومات وبما لها من تأثير أيضًا بالإيجاب أو السلب، فإن الفنان تبعًا لذلك "معجمه الأول بما فيه من مفردات وتراكيب، وما يحمله من تصورات وأخيله وتشبيهات وما يدور حوله من موضوعات،منتزع من هذه البيئة وضرب من ضروب وحيها، وأن فنه المبكر انعكاس لمفردات بيئته وأساليبها وموضوعاتها كما بدت فى مرآة نفسه، وهذه مسائل احتلت مكانها من البديهيات"[٢].

ولعلنا إزاء هذا التسليم نكون قد أمسكنا بطرف الخيط الذى نبدأ منه موضوعنا؛ وبذلك فإن أولى خطوات دراستنا بعد ذلك تبدأ بالوقوف على طبيعة البيئة العربية وخصائصها ومقوماتها الحضارية وما عكسته هذه البيئة على شخصية

---

(١) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى.. أصوله وقضاياه، دار المعارف ١٩٧٥م ص٧٩.

(٢) د. محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى ط١ ١٩٦٥م المجلد السابع ص١٤.

الإنسان العربى، وكيف عملت هذه المؤثرات فى فكره بوجه عام،وفى ذوقه وموقفه من مفهوم الفن والجمال بصفة خاصة، وإذا كنا نتحدث فى مجال بحثنا عن أثر البيئة العربية فى الذوق الفنى فإننا يمكن أن نستند إلى قول دى بوس الشهير:" إن الأسباب الطبيعية لها نصيب فى النهضات المدهشة للآداب والفنون "

وبوسعنا ان نتخذ من حديث الدكتور عز الدين إسماعيل عن البيئية وأثرها فى الذوق أساسًا لحديثًا حيث يقول: " إن البيئة الواحدة تكيف أسلوب الإنسان كما تكيف بنيته العضوية، والمناخ عامل قوى التأثير فى هذه البنية ومن بينها الدماغ ومن ثم فهو عامل قوى التأثير أيضًا فى الناحية الروحية لهذا الإنسان، واختلاف البيئيات والمناخ يتبعه اختلاف البنية الجسمانية والروحية على السواء ومن هنا – اختلفت أذواق الناس من بيئة لأخرى"[1].

ويقول(سرل برت) فى كتابة (كيف يعمل العقل) تأكيدًا لهذا المعنى أن فن إيطاليا صاف مشمس كمناخها، ولكن فن الشمال مثل جو الشمال معتم متقلب والواقع إن الكثيرين يعتقدون أن جو الممالك المختلفة ومناخها مسئول عن مزاجها وطباعها"[2].

وإذا ما انتقلنا إلى البيئة العربية فلعل أول ماتعكسة الطبيعة الصحراوية الممتدة المترامية الأطراف أنها توحى إلى النفس بالشعور باللانهاية واللامحدود ولكن هذا اللامحدود لا ينبع كالعادة – من امتداد الخط المستقيم الذى يتمثل فى طريق محدود الجانبين لانهاية له وإنما ينبع هذا اللامحدود من الاتساع اللامتناهى طولًا وعرضًا هذا الاتساع فى المحيط الذى يمتد شمالًا وجنوبًا وشرقًا وغربًا.

وإذا كان للطبيعة العربية الصحراوية من تأثير فى مزاج الإنسان العربى وبالتالى فى إنتاجه للفنون، وفى تذوقه لها فإن أول تأثير ندركه من قول الأستاذ أحمد أمين: ((إن للصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة، موسيقى عابسة قاسية، رهيبة

---

(١) د. عز اليدن إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى ص ٢٦٣.

(٢) د. محمود رزق سليم: المرجع السابق ص ٢١.

عظيمة،فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد، ولاعجب أيضًا أن يغنى شعراؤها بنوع واحد من القول ونغمة واحدة لأن الصحراء توقع على نفوسهم صوتًا واحدًا فيشعرون شعرًا واحدًا))[1].

ولعل الأستاذ أحمد أمين يقصد بهذه العبارة تأثير الصحراء فى ظهور خاصية التكرار التى تعتبر إحدى السمات الجوهرية التى تشترك فيها الفنون العربية، ولعل ذلك يرجع إلى ظاهرة التكرار التى تفرضها الصحراء حيث ذلك اللون الأصفر المنبسط الذى لا يقطع تكراره وتواليه سوى بقع عشبية خضراء تتكرر وتتوالى بين الحين والأخر • ثم تلك الخيام المتناثرة التى يتكرر انتشارها دون أدنى تغير، وتلك النخلات المتكررة بشكل واحد وتكاد تكون بارتفاع واحد أيضا، وذلك الإيقاع المنتظم الرتيب لخطوات قوافل الإبل وصوت الحادى المنظم الموزون المتكرر، وذلك الصدى الصوتى الذى يتكرر دائمًا وراء كل لفظة أو صوت يتردد فى ذلك الفضاء الفسيح فيخلق الشعور بالرهبة والوحشة، وأخيرًا ذلك الغطاء السماوى، الهائل بلونه الأزرق لا يقطع مساحته الرهيبة إلا تلك التنويعات التى تنتشر خلاله من أشكال السحب أو النجوم.

على أن هناك من الباحثين من يفسر أثر الصحراء فى حدوث ظاهرة التكرار من زاوية أخرى، فيرجع الدكتور عز الدين إسماعيل السبب فى هذا التكرار إلى فكرة الدائرة التى تظهر بوضوح فى هذه البيئة فيقول: ((إن فكرة الدائرة يمكن أن توضح لنا ظاهرة التكرار، فإن حركة التكرار فى الصحراء معناها الانتقال من دائرة إلى دائرة، فالدائرة فيها ظاهرة متكررة دائمة ولا يمكن التمييز فى لحظة من اللحظات بين دائرة وأخرى، فكأن الوجود يتكرر فى دوائر متشابهة تمام الشبه مهما استقلت هذه الدوائر بمحتوى خاص، هذا الإحساس بالدائرة هو الذى انطبع فى نفس العربى فكانت كل وقفة له تحوطها دائرة، ويتحرك فيها فتتجدد وقفاته وتتجدد معها الدائرة فإذا بكل موقف لة دائرته الخاصة))[2].

(١) أحمد أمين: فجر الإسلام – الطبعة الخامسة ص ٤٥.
(٢) عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ص ٢٦٩.

وهذا الاجتهاد المحمود فى تفسير أثر الصحراء فى تكوين خاصية التكرار فى الفنون العربية، وربطه بفكرة الدائرة – له وجاهته، ولعل هذا الرأى مستمد من ذلك الإحساس الدائرى الذى تفرضه طبيعة الصحراء الـممثلة فـى ذلك الأفـق الواسـع العريض الذى يحيط بالناظر من كل جانب ومن كل صوب ويكاد أن ينغلق عليه كحلقة فارغة متصلة الأطراف لا يعرف لها أول ولا آخر، وذلك الفضاء الصـحراوى المنبسـط، فلا جبال ولا مرتفعات ولكنه فراغ هائل يحيط بالإنسان من كل جانب أمامه وخلـفه ويمينه ويساره وكأن الإنسان هو مركز لتلك الدائرة اللامتناهية من الفراغ.

وبمنطق الدائرة أيضًا يمكن تفسير ظاهرة الوحدة الفنية فى الفنون العـربية وبـصفـة خاصة فى الشعر العربى حيث نرى هذه الوحدة تكاد تمثل دائرة متصلة مجهولة الطرفين، وما التكرار فى القصيدة أوفى الزخرفة العربية إلاتكرار لهذه الدوائر أو الوحدات المصغرة؛ ففى الشعر العربى نرى القصيدة تتكون من أبيات وكل بيت فـيها عبارة عن دائرة وهذه الدوائر متشابهة بل تكاد تتطابق فى موسيقاها وقافيـتها وإن اختلفت معانيها.

ويقول الدكتور محمود رزق سليم فى حديثة عن أثر البيئة العربية الصحراوية فى تكوين الوحدة الفكرية للقصيدة العربية، ((ولقد كان للصحراء أثر قوى فى هذا الشعر، فهى التى أوحت للشاعر بأسلوب القصيدة وعناصرها ومافيها مـن وحـدة فكرية، فالشاعر الراحل إلى غرض من أغراضة أول مايهيج الشعر فى نفسه مـروره على ديار محبوبته فينطلق يخاطبها ويذكر بوقوفه عليها ذكرياته الماضية، ثم يلتف من حوله فيجد ناقته مثلًا التى تصاحبه وتبلغه مقصده وتؤنسه فى رحيله فينطلق وكـأنة يخاطبها ويناجيها فيصفها وينعت محاسنها ويذكر عاداتها وأخلاقها ثم يعود بعد الاستطراد فى الوصف ليستدير إلى ناقته فتكون قد أوصلته إلى مقصده فيذكر هذا المقصد قتالا ومدحًا أواعتذارًا ـ أو نحو ذلك ـ وإذا كانت القصيدة لا ترتبط أجزاؤهـا ولا تتواصل معانيها الجزئية فى أبياتها المتتابعة فإن فيها هذه الوحدة

الفكرية بل الشعورية التى تجعل منها كلًا مترابطًا فى الشاعر نفسه كما أوحت إليه بيئته))[1].

وإذا تركنا الشعر إلى فرع آخر من الفنون العربية نستطيع أن نضيف أن الإحساس بفكرة الدائرة يمتد أثره إلى فن "الأرابيسك" ذلك الفن العربى المتميز والذى يعكس الروح العربية والإسلامية بوجه عام، حيث نرى الزخرفة الإسلامية فيه قوامها وحدات متكررة لا نهائية، وإذا كان طابع الصحراء بمنحنياته وتفرعاته، وخطوطه الملتفة والمتشابكة قد انعكس بوضوح على روح فن الأرابيسك فى رأينا فإننا نجد تأييدًا لهذا الرأى فى قول عالم مستشرق كبير مثل (رينيه ويج) الذى يقول: " ورجل الصحراء مثل رجل البحار يدرك أن أقرب سبيل إلى نقطتين ليس هو الخط المستقيم، وإنما هو الخط المنحنى الملتف التفاف الكثبان أو مهاب الرياح ولذلك نلاحظ فى فنون البلاد الصحراوية كما فى فنون البلاد البحرية ولعًا شديدًا بالأقواس والخطوط الملتفة، ومن هنا كان "الأرابيسك" من أهم مميزات الفن الإسلامى"[2].

وفى رأينا أن تأثير الصحراء لا يقف عند ظهور خاصية التكرار، والوحدة كما رأينا فحسب بل يمكن أن نضيف أيضًا أن الطابع الصحراوى للبيئة العربية قد ولد فى نفس الفنان العربى ورسب فى وجدانه كراهيته الشديدة للفراغ؛ تلك الخاصية التى ينفرد بها الفن الإسلامى عن فنون العالم أجمع ، والتى تتمثل فى حرص الفنان على ملء فراغ المساحة التى يشغلها بشتى أنواع الزخارف.

تأثير الجنس:

اختلفت الآراء وتعددت وجهات النظر بين مفكرى الشرق والغرب على السواء فى تأثير الجنس على القدرات العقلية للإنسان. فيقول الأستاذ أحمد أمين: ((تختلف

---

(١) د. محمود رزق سليم: المرجع السابق ص ٤٠.

(٢) رينيه ويج: محاضرة نشرت فى جريدة الأهرام بتاريخ ٦/ ١٢/ ١٩٦٣م بعنوان (مصر ملتقى الشرق والغرب فى ميدان الفنون).

الشعوب عقليًا ونفسيًا اختلافًا كبيرًا ، فعقلية الإنجليزى غير عقلية الفرنسى وهما غير عقلية المصرى وهكذا ، وهذه العقليات والنفسيات تختلف تبعًا لاختلاف البيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأمة،فالشعوب تقف فى العالم على درجات متسلسلة الرقى، وكل درجة لها مميزاتها العقلية والنفسية))[1] أما الدكتور أحمد ضيف - فيقف على طرف نقيض من الرأى السابق فى أهمية الجنس فى تكوين العقلية، حيث ينفى هذا الأثر ويرجع هذا التأثير إلى البيئة وحدها فيقول " أن مسألة الجنس من حيث أثرها فى الأمم وعقولها مسألة غير مسلم بها على الإطلاق ولا يمكن أن يسلم بها إنسان عاقل تسليمًا مطلقًا، لان مذهب الفيلسوف (تين) فى ذلك مذهب أصبح الآن متهمًا بالمبالغة وعدم التحقيق، ولأن الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التى اتخذها أصحاب هذا المبدأ برهانًا ودليلًا على نظرياتهم ظهرت فيها قدرة تضارع أهل الجنس الأبيض، والحقيقة أن السبب فى هذا الاختلاف الذى نراه فى الأمم راجع إلى البيئة والحوادث "[2].

وعلى أية حال مهما اختلفت الآراء وتضاربت حول أهمية الجنس فى القدرات العقلية وفى نشوء الظواهر الفنية، بالتالى فإننا يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة للعقلية العربية، تلك السمات التى حددت النظرة الفنية للفنان العربى ورسمت إطارها، ونستطيع أن نستخلص تلك السمات من تحليل الدكتور أحمد آمين للعقلية العربية والذى خلص منه إلى أن العقلية العربية تتميز بنزعة بارزة هامة هى نظرة العربى للكون فهى نظرة تركيبية لا تحليلية، وهو فى ذلك عكس العقل اليونانى الذى ينظر إلى الكون نظرة تحليلية تدفعه إلى تحليل الظواهر والقوانين الطبيعية والميل إلى تفسيرها، ولعل هذا يفسر لنا إحساس العربى بالجمال فى المرأة فهو لا ينظر إليها من حيث هى كل مكتمل، وإنما نراه يتفنن بأجزاء معينة فى جسدها يصفها فى شعره، وهذا بلا شك اتجاه تفرضه الطبيعة التركيبية للعقل العربى، حيث تؤدى به إلى الاهتمام بالجزئيات وعدم الاحتفال بالكل إلا فى النهاية

---

(١) أحمد أمين: فجر الإسلام لجنة التأليف والترجمة والنشر ط٥ ١٩٤٥ م ص ٣٠.

(٢) د. أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ط ١ القاهرة ١٩٢١ م ص ١٣٨.

بعد اكتماله، ويجمع الباحثون على أنه كان من نتيجة هذه النظرة التركيبية أن قصر نفس الشاعر العربى فلم ينتج الملاحم أو القصائد القصصية كالإلياذة أوالأوديسا. ولقد أدت هذه النظرة التركيبية أيضًا إلى ظاهرة من أهم الظواهر المميزة للآدب العربى والشعر بوجه خاص. فحيث لجأ الفنان العربى إلى الجزئيات يركبها دون تحليل وجدت فى أدبه الحكمة والمثل والقول المأثور، وبيت القصيد حيث نجد فيها التركيز والتجريد والتركيب، على حين لم توجد القصة والرواية حيث تتطلب التشخيص والتحليل والتفصيل، ولكن ليس معنى هذا أن هذه النظرة التركيبية فى العقل العربى هى نظرة قاصرة أو خاطئة. فمع هذا التركيز والتركيب والميل إلى التجريد نجد فى الوقت نفسه العمق والنفاذ إلى باطن الأمور حتى أننا لنجد الفنان العربى يجمع فى سطر واحد فكر أجيال وتجارب سنين وحصاد دهور طويلة يحتاج لتفصيلها العشرات من الكتب. وأنه بذلك يجمع ماء البحر فى قطرة وهذا لا شك منتهى ما يمكن أن تبلغه العبقرية.

ويضيف أصحاب هذا الرأى أن تلك النظرة التركيبية فى طبيعة العقل العربى قد انعكست آثارها بوضوح على الشعر العربى حيث نرى الشاعر العربى يوجه اهتمامه بجزئيات القصيدة، وهى الأبيات كوحدات مستقلة يمكن أن تستقل كل منها بمعنى وعلى هذا قد تعددت المعانى فى القصيدة الواحدة دون أن يشمل القصيدة كلها معنى واحد من أولها لآخرها.

وتحقيقًا لأمانة البحث والموضوعية فى عرض وجهات النظر المختلفة يجدر بنا أن نشير إلى آراء بعض المتعصبين فى إنكار هذه الصفة التركيبية للعقل العربى، ومثالًا لهذه الآراء نعرض رأيًا للأستاذ محمد كمال الدين حيث يقول متسائلًا: " هل يمكن الفصل بين التركيب والتحليل وبين الكشف والاختراع وهل يتوقف بعض الناس عند مرحلة دون أخرى، إن القائلين بأن العقلية العربية تركيبية (اختراعية) فى مقابل العقلية الأوروبية التحليلية (الاكتشافية) يتلاعبون بالألفاظ ويضعون تقسيمات لا أصل لها بين العقليات، فليس هناك عقل يكتشف ولا ينزع إلى الاختراع، أو يخترع دون أن يكشف، فكلا المرحلتين ممتزجتان ولا يمكن الفصل بينهما، وليست هناك

حدود نهائية يمكن بها تقسيم الناس بهذا الشكل المتعسف، فقد اكتشف العرب وحللوا كما ألفوا وركبوا وهم بذلك محللين مركبين معًا"[(١)].

تأثير المجتمع:

قد تكون البيئة الاجتماعية بمؤثراتها ومقوماتها أقرب البيئات إلى نفس الفنان وقد تكون أيضًا أوسعها أثرًا فى توجيهه ونتاجه حيث تنصهر فى هذه البيئة عوامل كثيرة متشعبة يكون لها فى النهاية أكبر الأثر وأوضحه، وتشمل البيئة الاجتماعية بالطبع على مختلف النواحى المكونة للمجتمع من نظم إدارية وسياسية، وأحوال اقتصادية ومعيشية وعادات وتقاليد اجتماعية وقيم خلقية، كما تشمل أيضًا النواحى الثقافية والحضارية.

ويعلق سرل برت على هذا فى كتابه المشار إليه بقوله: " الآن أظن أن النقطة التى يجب التسليم بها هى أن لا الجنس وحدة ولا البيئة الجغرافية وحدها بمستطيعة تحليل التفاوت البين بين المدنيات المتعاقبة فيكفى أن نتذكر كيف غلبت اللغة، والعوائد الرومانية على نصف ممالك أوروبا لنرى كيف تنتشر خصائص الشعب الواحد وراء الجنس أو البقعة التى أنبتتها"[(٢)].

ومهما يكن الاختلاف حول قضية الفن والمجتمع ارتباطًا أو انفصالًا ما بين مؤيد ومعارض فإننا لسنا بصدد مناقشة هذه القضية فى كتابنا هذا حيث أن مهمتنا الأساسية هنا هى محاولة التعرف بشكل عام على ظروف المجتمع العربى والأوضاع الاجتماعية العامة التى يمكن أن يكون لها تأثيرها فى نظرة العربى الفنية والجمالية. وبنظرة سريعة على المجتمع العربى فى العصور الجاهلية وفى عصور الإسلام الأول نستطيع أن نلمس أى نوع من الحياة التى كان يعيشها العربى قبل الإسلام وبعده. لقد عاش الإنسان فى بيئته الصحراوية عيشة ساذجة بسيطة تقوم على الطبيعة والفطرة، ولم يعرف من وسائل الكسب سوى الرعى والتجارة، ولم يعرف من

---

(١) محمد كمال الدين: العقلية العربية بين التحليل والتركيب مجلة منبر الإسلام يوليو ١٩٧٥م.

(٢) سرل برت: كيف يعمل العقل – ترجمة محمد خلف الله ص ١٦٩.

أحوال الاجتماع سوى فنون الفروسية والحرب، ولم يملك من وسائل هذه الحرب سوى سيفه ورمحه وفرسه. وطبيعى أن هذه الحياة البسيطة التى لم تعرف من تعقيدات الحياة المتحضرة شيئًا قد ولدت نوعًا من تلك العادات الأخلاقية والمقومات الاجتماعية البسيطة والواضحة والتى تكاد تكون ثابتة لا تتغير فى المجتمع البدوى العربى، فكل ما عرفه العرب من القيم الأخلاقية هو الشجاعة والكرم والمروءة والعدل والوفاء والعفو عند المقدرة... وما إلى ذلك من قيم وصفات خلقية حميدة.

فإذا تناولنا على سبيل المثال فن الشعر، وهو الفن المتميز عند العربى الجاهلى وفى صدر الإسلام - وبحثنا عما يمكن أن يكون للمجتمع العربى من أثر على الشاعر فإننا يمكن أن نقطع بأن هذه التقاليد الاجتماعية التى أشرنا إليها قد جعلت هذا التأثير متصلًا بالشكل الفنى فقط حيث أن المحتوى يكاد يكون واحدًا لا يتغير، بل ليست هناك فرصة لتغيره، وبناء على ذلك فلم ينظر المجتمع العربى إلى الشاعر نظرة تطورية من حيث المحتوى الذى يعالجه أو الفكر الذى ينطوى عليه شعره، ولم يطالبه بأى غاية نفعية أخلاقية كانت أو غير أخلاقية، ولكن يكتفى دائمًا بالمتعة الخالصة. تلك المتعة التى تحققها الصورة الفنية البحتة؛ لذلك ارتبطت نظرة المجتمع العربى دائمًا إلى الشعر بالتقاليد الفنية الشكلية الصرفة، ولم تكن هذه النظرة من جانب المجتمع إلى الفنان والشاعر فحسب، بل كان هذا ميلًا طبيعيًا من الفنان نفسه نحو الابتكار والتجديد فى الصورة الفنية والميل المستمر إلى تحسين هذه الصورة وتجويدها للوصول بها إلى أسمى درجات الكمال الفنى، وهكذا نجد أن هذه التقاليد الاجتماعية العربية الثابتة قد جعلت للصورة الشعرية بما تحتويه من بلاغة الصياغة مقياسًا للمفاضلة بين شعر وآخر.

ومن ناحية أخرى كان لطبيعة الحياة الاجتماعية عند العرب فى العصور الجاهلية وفى صدر الإسلام أثر فى توجيه النظرة الفنية للفنان العربى فنحن نرى أن النظام القبلى الاجتماعى يعكس أثره فى الفنون العربية، وبصفة خاصة على نظام القصيدة العربية وبنائها، فيقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " إن الفكرة البنائية فى القصيدة

العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام الاجتماعى القبلى الذى ارتبطت به حياة العرب، فالوحدة التى تمثلها القبيلة تتمثل لنا فى بيت الشعر، فإذا كان المجتمع كله عددًا من القبائل المستقلة فى كل شئونها والتى لا يربطها بغيرها إلا الدم فكذلك الشأن فى القصيدة العربية فهى مجموعة من الوحدات (الأبيات) المستقلة بذاتها والتى لا يربطها بغيرها إلا القافية، والوحدة المستقلة فى القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة من العناصر المتشابكة المتعاونة التى تعمل جميعًا فى تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة تمامًا كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم، وإذا كانت القبيلة هى الوحدة المتكررة فى المجتمع البدوى فكذلك فإن البيت هو الوحدة المتكررة فى القصيدة "[١].

أما عن تأثير هذا النظام الاجتماعى القبلى فى الفنون التشكيلية العربية فيتجلى فى ذلك التفسير الذى ذهبت إليه الباحثة (هيلدية زالوشر) فى تحليلها لروح العمارة الإسلامية حيث تقول: " إن الفكرة البنائية فى الجامع العربى تعبر أحسن تعبير عن النظام الاجتماعى لشعب ما زال على حالة البداوة وما برح محتفظًا بروحها، وفكرة العربى فى الزمن والفضاء والحياة تتصل اتصالًا بعيدًا بحياة الحرية التى لا يحدها حد وبذلك الفضاء الشاسع المترامى الأطراف.. وعلى أية حال يمثل الجامع العربى روح القبيلة أصدق تمثيل حيث نجد عددًا من الأعمدة لا نهاية له، تمتد فى مختلف الجهات متساوية الأبعاد ليس لها مركز ظاهر، اللهم إلا القبلة التى تعين مكان الإمام فى الصلاة، ولا يوجد أى عنصر يفسر اتساق تلك الأعمدة المتساوية المتشابهة التى تنم عن قيمة الفرد فى القبيلة "[٢].

ثانيًا: هوية الفنون العربية بين وحدة المنبع، وتوحد السمات:

إن ما ذكرناه فى البند السابق من المقومات البيئية والاجتماعية والسمات الشخصية للإنسان المسلم قد ولد بالحتمية العديد من الاتجاهات الفكرية عند الفنان الإسلامى ورسم إطار رؤيته الفنية، ذلك الإطار الذى تحددت به معالم

(١) د. عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ص ٣١٣.
(٢) هيلدية زالوشر: الفن البدوى – مرجع سابق.

النشاط الإبداعى العربى شعرًا كان أم رسمًا أم لحنًا. مما جعل الفنون الإسلامية على اختلاف أنواعها تشترك جميعًا فى عدد من الظواهر الفنية التى اعتبرت قاسمًا مشتركًا أعظم بينها.

وبوسعنا أن نشير على هذه الصفحات القادمة إلى بعض هذه الظواهر والخصائص الفنية العامة التى تشترك فيها الفنون الإسلامية جمعاء والتى حددت هويتها وأكدت شخصيتها المميزة.

إذا كان هناك من فن يميز الروح الإسلامية فإن هذا الفن هو فن الأرابيسك وجدير بالذكر أن احد عمالقة الفلسفة الغربية فى القرن الثامن عشر (عمانويل كانت) عندما أعلن نظريته فى الجمال الحر الخالص المتحرر من قيود الغاية والمنفعة أعلن بصراحة وبوضوح أن هذا النوع من الجمال يتمثل فى فن الأرابيسك.

وإذا كان الأرابيسك يعبر عن الروح الإسلامية خير تعبير ويمثلها أصدق تمثيل فإننا لو وضعنا أيدينا على خصائص هذا الفن ومقوماته " لامكننا أن نملك مفتاح الدرب الضيق الذى يقضى بنا إلى الأساس المشترك فى الفن العربى"(١).

١- الإيقاع:

الإيقاع هو نظام عام للوجود، وهو أساس جوهرى تقوم عليه سائر الفنون أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية. والإيقاع هو الترديد المتواصل لنظام معين بحيث يتحقق انسجام هذا الترديد أثناء استمراره واتصاله، ويمكن أن ندرك هذا الإيقاع فى حياتنا اليومية إذا تأملنا موجات البحار وأشكال الكثبان الرملية وتوزيع السحب فى السماء، وانتشار القلاع البيضاء على صفحة الماء. ويرجع الإحساس بالإيقاع وتكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية عند الإنسان إلى تلك الصلة الوثيقة التى اكتشفها الباحثون بين الإيقاع وبين النظام الذى تسير عليه حركة الجسم الإنسانى، بل حركة الطبيعة بأسرها، فلجسم الإنسان حركات إيقاعية سريعة كحركات التنفس، وحركات إيقاعية بطيئة كتعاقب الجوع والشبع والنوم

(١) د. عز الدين إسماعيل: المرجع نفسه ص ١٢٢.

واليقظة " وفى الطبيعة إيقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل والنهار وإيقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة، ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلًا عضويًا أو طبيعيًّا ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانى أو فى الطبيعة الخارجية"(١).

ولعل أول الخصائص المميزة للأرابيسك وأهمها هى الايقاع وعندما نتحدث هنا عن الإيقاع فلابد أن نتذكر رأى (والتربيتر) عندما أدرك وجود عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون التعبيرية (الزمانية)، والتشكيلية (المكانية) فقال قوله المشهور: " إن كل الفنون تصبو إلى مكانة الموسيقى ". ولعل بيتر قد أدرك بذلك أن أغلب هذه العناصر المشتركة تميزا هو الإيقاع. ويمكننا أن نتأكد من اشتراك عنصر الإيقاع فى جميع الفنون عندما نتأمل رأى (سوريو) عن الإيقاع فيقول: "هو الارتباط بسلم تترتب وفقًا لأبعاده العناصر المختلفة الكيفية بحيث أن تلاحق كل عنصرين مختلفين لا يكون بعدًا واقعيًا فحسب بل هو أيضًا انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثانى، وبهذا يمكننا اعتبار الميلودية الخالصة معمارية ذات بعدين وإنها فى ذلك تشبه الأرابيسك "(٢).

والفنان التشكيلى يكشف لنا عن الإيقاعات الطبيعية فى عمله الفنى على أساس أن هذا العمل مبنى على مجموعة من الإيقاعات تكمن فى ترديد توزيع الغوامق والفواتح الأفقية والتعامد، والطول والقصر والقرب والبعد، الالتقاء والافتراق، والحركة والسكون التباين والتوافق، كل هذا بلغة الشكل – لغة الخط والكتلة واللون والمساحة.. إلخ.

وعند البحث عن الايقاع وكيف يتمثل فى فن الأرابيسك الذى يقوم على الخط المنحنى المستمد من أشكال الغصون والأوراق المحورة نجد أن الإيقاع يتمثل فى هذا التنظيم فى ثنايات الخطوط والتواءاتها.. فى اطرادها وتتابعها، فى تشابكها ونقاطعها، فى التقائها وافتراقها، ثم هو يتمثل فى تماثل الوحدات الزخرفية وتناظرها

---

(١) د. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقى مكتبة مصر ص ٢١.

(٢) بدر الديب: رأى سوريو فى ماهية الفن مجلة علم النفس فبراير ١٩٥٣.

أو تبادلها وفى تنوع وتنظيم المساحات الناشئة من الفراغ المحصور بين الأشكال ثم يتحقق الإيقاع فى ذلك الخط اللين المرن الذى يتهادى فى تشابكه، وتتابعه فى حركة موجية انسيابية رقيقة ناعمة أحيانا، ومنقضة كاسرة أحيانا أخرى، ومترنحة راقصة أحيانًا ثالثة، وينتج عن كل هذا فى النهاية الإيقاع الخطى الذى يوحى بالمسرة والارتياح.

ولننتقل الآن إلى فن آخر من الفنون الإسلامية لنرى كيف يتمثل الإيقاع فيه ذلك هو فن الموسيقى ويعرف الدكتور فؤاد زكريا الإيقاع فى الموسيقى بأنه: "الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أى أنه هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية، ويغلب على الايقاع عنصر التنظيم المطرد، ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعها معه الاذن كلما آن أوانها"[١]. والإيقاع فى الموسيقى العربية ظاهرة واضحة جلية حيث هذا الإيقاع الواضح المنتظم الذى لا تخطئه الأذن عندما تتهادى إليها نقرات الإيقاع العربى والتى يعرفها المتخصصون فيها يسمونه بضربات (التك، والدوم).

" والإيقاع فى الموسيقى العربية ظاهرة تميزها بحق عن الموسيقى الغربية، فإذا كان الإيقاع فى الموسيقى الغربية ضمنى باطنى فإننا نجده فى الموسيقى العربية صريحًا ظاهرًا، بمعنى أن له كيان مستقل يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه ففى الموسيقى العربية تؤدى الآلات الإيقاعية كالرق مثلًا دورًا ظاهرًا تستطيع أن تميزه بكل وضوح. صحيح أن ضرباته تتمشى مع اللحن وتنظمه غير انها مستقلة عنه بمعنى معين، ما دامت تكون تيارًا تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته"[٢].

أما عن ظاهرة الإيقاع فى الشعر العربى فقد تختلف فى هذا الشعر نتيجة لمؤثرات البيئة الصحراوية التى عاش فيها الشاعر العربى والتى ولدت فى نفسه ذلك الإحساس بالإيقاع المطرد الرتيب. ومن الطبيعى أن ينعكس أثر البيئة هذا على

(١) د. فؤاد زكريا: المرجع السابق ص٢٠.
(٢)المرجع نفسه: ٧٦.

التركيب الموسيقى للقصيدة العربية حيث تكرار القوافى واطراد الوزن ورتابة الإيقاع. ويقول جاك ريسلر عن نشأة الإيقاع فى الشعر العربى: " إذا رجعنا إلى نشأة البوادر الشعرية الأولى رأينا مصدرها الحركة الإيقاعية لسير الجمل ذى السنام الواحد والجمل ذى السنامين وهما رفقاء أمناء لطريق البدوى الذى أوقع الأغانى الأولى الشعرية؛ لكى يخفف حزنه ووحدته فى أثناء رحلته التى تمتد أيامًا طويلة عبر الصحراء كان البدوى المنفرد يحدو بإغنيات موقعة على خطوات راحلته، وأقدم الأغانى التى نجدها فى الألحان الموسيقية العربية هى الحداء. ومن هنا وبحسب قول عباس العقاد أنشئ الوزن الأول للشعر العربى (الرجز) الذى هو أبسط وأسهل أوزان الشعر جميعًا. وقد تطورت موسيقى الشعر شيئًا فشيئًا وتحسن رويدًا رويدًا نغم الشعر ووزنه حتى آذن هذا بمولد القصيدة "(١).

ويؤكد الدكتور محمد مندور أثر البيئة الطبيعية الصحراوية على إيقاع الشعر العربى فيقول: " إن أثر هذه البيئة الطبيعية المحيطة بالشاعر العربى قد انعكس فى التركيب الموسيقى للقصيدة العربية ممثلًا فى اطراد أوزانها ورتابة قوافيها "(٢).

ويتحقق الإيقاع فى الأدب العربى وفنون القول بصفة عامة وفى الشعر بصفة خاصة فى تلك الصور البلاغية التى عرفها الشعراء والبلاغيون العرب تحت مسميات فن البديع الذى اشتهر به العرب، وهو أحد فروع اللغة العربية وميدانه اللفظ وجمالياته وبلاغته، ويطلق عليه البلاغيون علم المحسنات اللفظية، وعن طريق المحسنات تتجسد الصور الجمالية فى أساليب التعبير شعرًا أو نثرًا، ويتحول التصوير من المبهم والغامض إلى الصورة الحسية الملموسة التى تقوى المعنى وتؤكده وتجسده إلى جانب تأثيرها الجمالى على الاذن السامعة، ومن ضروبه: التشبيه والاستعارة والكناية والسجع والطباق والجناس والتورية وكلها وسائل يتحقق فيها جمال الإيقاع اللفظى عن طريق التقابل، والتناظر، والتوافق والتماثل وغيرها من الوسائل، ويقول المتخصصون أن هذا التوافق الصوتى فى الوزن الشعرى يشبه

---

(١) جاك ريسلر: المرجع السابق ص ٨٧.
(٢) د. محمد مندور: فن الشعر ص ١١٣.

التوافق فى اللحن الموسيقى وأساسه إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد بينما اللحن الموسيقى أصوات منسجمة متعاقبة "(١).

ولما كان النقاد العرب يولون كل اهتمامهم وعنايتهم بجمال الشكل والصورة فى القصيدة العربية فقد بذل الشعراء قصارى جهدهم كى يوفروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعى فى أصوات الألفاظ وفى دلالاتها أيضًا، وحاول النقاد كشف قوانين ذلك الإيقاع، تلك القوانين التى من شأنها أن تجعل الصورة الشعرية صورة جميلة، فكانوا يحاسبون الشعراء حسابًا عسيرًا وفقا لقوانين الإيقاع المعروفة لديهم.

٢- التجريد والتماثل:

ومن أوضح الخواص التى يتميز بها فن الأرابيسك والتى يشترك فيها أيضًا كل من الشعر والموسيقى هى خاصية التجريد؛ فعندما إنصرف الفنان الإسلامى إلى البعد عن المظاهر الطبيعية ومحاكاتها تمثلت فى فكره هذه النزعة التجريدية فذهب إلى إتقان ذلك النوع من الزخرفة البعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها فأبدع فى الرسوم الهندسية، واتخذ من العناصر الطبيعية النباتية زخارف جردها عن أصولها الواقعية، وأسرف فى استعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها يعرف عند الافرنج باسم (الأرابيسك) أى الزخارف العربية"(٢).

وعن خاصية التجريد أيضًا فى فن الأرابيسك يظهر فن الأرابيسك الإسلامى ميلًا دائمًا لكى يصبح أكثر فأكثر تجريدًا، ويزداد استخدام الزخارف التوريقية بوصفها أشكالا هندسية، يميزها الاهتمام بالسيمترية التى يمكن أن يتطلبها الزخرف ذاته، وعندما يجرد الفنان المزخرف الإسلامى - فى فن الأرابيسك - الوحدات الطبيعية ويحور شكلها الطبيعى فإنه يعتمد على التلخيص والإيجاز، إذ يقوم بالغاء الكثير من التفاصيل الدقيقة للعنصر الطبيعى ويلخصه فى عدد محدود

(١) د. فؤاد زكريا: المرجع السابق ص ٢٢.
(٢) زكى محمد حسن: فنون الإسلام ص ٦٦٨.

من الخطوط تعطى فى النهاية روح الشكل وجوهره، ثم يقوم بتوزيع أشكاله فى المساحة المحددة على هيئات متماثلة وفى اتساق واتزان هائلين .

وفى محاولة لتفسير روح الأرابيسك وطابع التجريد التى تتميز به تقول الباحثة (هيلدية زالوشر): " إن العنصر الرئيسى بل العنصر الوحيد فى الزخرفة الإسلامية هو الخط سواء كان خطًا منحنيًا أو مستقيمًا، فهذه الأشكال المجردة لا تثير فى عقولنا أى علاقة بينها وبين أوضاع الحياة، وتبدو لنا كأنها لا معنى لها فحياتها خاصة بها، ولا علاقة لها بحياة الإنسان، فكأنها (شفرة) زخرفية قامت على قوانين مجهولة لنا، فأى شىء أبعد عن الحياة من تلك النزوات الهندسية التى هى أساس الزخرفة الإسلامية إنها جزء من العالم المجرد كونتها عقليات رياضية وأنشئت على أساس حسابى "(١).

ولقد فهم العرب التجريد فى فنونهم التشكيلية بالطريقة نفسها التى قبلوه بها فى شعرهم فليس على الفنان والكاتب كما يقول (جوستاف لوبون) إلا أن يترجم عن ذاته وأخلاقه ومشاعره وعن الحاجات العامة عن طريق أشكال غير مرئية. ففى مجال الشعر فإن كثيرًا من القصائد الطويلة المعروفة وخاصة قصائد الصوفية كانت أشبه بالرمز الذى يتسع لأكثر من معنى، كذلك القرآن الكريم فإن التفسيرات المتطورة التى رافقته تجعله يحمل دائمًا معان لا حد لها صالحة لكل زمان ومكان "(٢).

والتجريد من السمات الأساسية فى الشعر بل فى الفن القولى بوجه عام بحكم اعتماده على اللغة كأداة للتعبير – تلك اللغة التى تتكون من ألفاظ هى أولًا وأخيرًا نوع من الرموز الاصطلاحية المجردة، ويفسر الدكتور عز الدين إسماعيل ظاهرة التجريد فى الشعر العربى بقوله: " النظرة التجريدية فى طبيعة العقل العربى تفسر لنا عدم عنايته بالتفصيلات واكتفائه بالخطوط الأساسية الدالة التى تنظم بحيث تغنى علاقاتها عن كل ما كان يعتمد فيه على التفصيلات، ومن ثم جاءت كل

(١) هيلدية زالوشر: رمز وزخرفة مجلة الكاتب المصرى أكتوبر ١٩٤٧م.
(٢) د. عفيف بهنسى: الفن والقومية وزارة الثقافة. دمشق ١٩٦٥ م ص ٨١.

العناصر السيمترية التى عملت مشتركة على إخراج الوحدة (البيت) الجميلة"[1]. ولعلنا نكرر هنا أن هذه النظرة التجريدية فى العقل، ذلك لأن التجريد من نتائجه جعل الأشياء الكبيرة تصور مركزة صغيرة، وهذا فى اعتقادنا ما أدى إلى ظهور ما يسمى (باللمحة الدالة) عند الشعراء العرب كأحسن صور التعبير، فلقد استطاع الشاعر العربى، أن يقول كل ما لديه من فكر وتجربة وحكمة وخبرة فى بيت أو بيتين – ولقد كانت الصورة الموجزة عند العرب هى عنوان البلاغة وفى ذلك يقول (البحترى) الشاعر العربى:

والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

ولزيادة الإيضاح فى تفسير النزعة التجريدية فى الشعر العرب يقول الدكتور عز الدين إسماعيل أيضًا فى مقال له: " يتجاوز الشاعر المحسوسات إلى الرموز المجردة من كل ما للشىء المحسوس من خصائص وصفات . فإذا كان المصور يستخدم لونًا معينًا كاللون الأحمر مثلًا يؤثر فى المشاهد بكثافته وسخونته تأثيرًا عصبيًا مباشرًا، فإن الشاعر يحقق نفس التأثير من خلال الرمز الذى يدل على هذا اللون وهو لفظه (أحمر) أى أنه يستخدم عددًا صغيرًا من المقاطع الصوتية تتلقاها الأذن أو تراها العين شكلًا مرسومًا من حروف معينة، ويتم الإحساس بهذا اللون عندما ينتقل خلال العقل من صورته المجردة إلى صورته الحسية المباشرة"[2].

أما عن الموسيقى فهى بطبيعتها أكثر الفنون استقلالًا بل أكثرها بمعنى أدق – تجريدًا للطبيعة، فهى ليست تصويرًا لموضوعات يمكن الإشارة إليها، ولا هى فن يستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة، كما لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها إلى وسيلة أخرى من وسائل التعبير؛ ولكن الموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئًا. فإذا كان الأدب يمكن أن يصف الواقع ويحاكيه عن طريق الكلمة والنحت عن طريق التجسيم بأبعاده الثلاثة، والتصوير عن طريق

---

(١) د. عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ص ٢٨١.

(٢) د. عز الدين إسماعيل النزعة التشكيلية فى الشعر مجلة المجلة العدد ٣٢.

الخط واللون والمساحة.. إلخ. فإن الموسيقى فن مستقل بذاته، فن مجرد تمامًا إذا أنها لا تقلد شيئًا ولا تمثل شيئًا وكل ما تمثله لا علاقة له بمحاكاة الواقع.

ولذلك فإن الفنون فى اتجاهاتها الحديثة عندما نزعت إلى التخلى عن مهمة المحاكاة المباشرة وتصوير الواقع وتقليد الطبيعة فإن هذه الاتجاهات إنما هى تقريب للهوة بين الموسيقى وسائر الفنون، وتحقيقًا لقول (بيتر) المشهور (إن كل الفنون تصبو إلى الموسيقى)، ولعل بيتر كان يعنى بقوله أن كل الفنون تصبو إلى الموسيقى باستقلالها وصورتها المجردة ". أما إذا قيل أن الموسيقى تسعى فى بعض الأحيان إلى تقليد أصوات الطبيعة ففى وسعنا أن نرد على ذلك بأن هذا التقليد كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع هو فى واقع الأمر إيحاء بعناصر الطبيعة هذه وليس تقليدًا لها، إذ أن الأصوات الطبيعية كما هو معروف ليست موسيقية لعدم انتظام ذبذباتها فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة، بل هى تهذبها وتصقلها ثم توحى بها من بعيد"[١].

والخلاصة فى التجريد فى الموسيقى أن الموسيقى بنزعتها التجريدية وبصفتها الاستقلالية ترمى إلى العام لا إلى الخاص، فحيث أن لغة الموسيقى لا ترتبط أدنى ارتباط مباشر بموضوعاتها ولا تستمد عناصرها من الطبيعة مباشرة فإن من المستحيل عليها أن تقدم وصفًا مباشرًا لأى موضوع خاص أو أى جوانب جزئية. ولكن الموسيقى تعطى دائما انفعالات وتأثيرات كلية وإيحاءات وأحاسيس عامة. فكما رسم الفنان التجريدى شجرة ليست هى وصفًا لشجرة معينة بل هى رمز لكل أنواع الشجر، فكذلك الأمر عندما نسمع لحنًا موسيقيًا يثير فينا الإحساس بالحزن فإن هذا بلا شك إحساس عام لا يمكن أن تخصصه بحزن معين أو نتيجة لوقوع نوع بذاته من الأحداث والأفعال.

٣ – الوحدة والتنوع:

ويتميز فن الإرابيسك بظاهرة أخرى نراها أيضًا فى مختلف الفنون الإسلامية

---

(١) د. فؤاد زكريا: المرجع السابق ص ١٠.

وهذه الظاهرة هى ميل الفنان الإسلامى إلى التنوع المستمر فى زخارفه ولكن هذا التنويع فى إطار وحدة كلية شاملة للموضوع تتماسك أجزاؤها فى كل محكم، فقد يلجأ الفنان إلى تقسيم السطح إلى مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة ثم يملأ هذه المساحات بوحداته الزخرفية المستمدة من مختلف العناصر نباتية كانت أم هندسية أم خطية، وقد يجمع فى المساحة الواحدة أكثر من نوع من هذه الزخارف. ومهما قوبل هذا الاتجاه من نقاد الغرب حيث يتهمونه بعدم خضوعه إلى قواعد الزخرفة الأكاديمية كما يرى جاستون فيت وغيره، إلا أن هذه الظاهرة فى حقيقتها هى من أهم صفات العمل الفنى الناجح، فإن هذا الانتقال والتغيير من نوع إلى آخر من الزخارف ليس إلا تنغيمًا وتنوعًا فى الأداء يكسر حدة التكرار الممل، وتحقيق الراحة للعين التى تنتقل من نمط إلى آخر، ومن قيمة شكلية إلى قيمة أخرى، زد على ذلك أن كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية كاملة فى حد ذاتها ويتحقق فيها شروط الجمال والتكوين الكامل، وهى أيضًا تتكامل مع مختلف العناصر التى تجمعها المساحة الكلية، فالتنوع هنا هو نوع من التغيير الذى يجمعه فى النهاية وحدة شاملة للموضوع الكلى.

ولعلنا نلاحظ هذه الظاهرة أيضًا فى الشعر العربى، وفى الموسيقى العربية كذلك، ففى الشعر يتحقق ذلك فى بناء القصيدة فإن الوحدة الأساسية التى تتكون منها القصيدة هى وحدة مستقلة كاملة وزنًا وتركيبًا، وقد تكون منفصلة تمامًا عن باقى وحدات القصيدة، ويظل الشاعر فى انتقاله من بيت إلى بيت أو من وحدة مستقلة إلى وحدة أخرى مستقلة، وتجتمع فى النهاية هذه الوحدات لتكون البناء الكامل للقصيدة والوحدة الكلية لها.. تلك الوحدة التى تذوب فيها الوحدات الفرعية فى وزن واحد وقافية واحدة، ولتعطى فى النهاية انطباعًا واحدًا.

أما فى الموسيقى فتتحقق هذه الظاهرة فى الوحدة الكلية التى ينبنى عليها العمل الموسيقى بالرغم من أنه يتكون من عدد من الفقرات الموسيقية التى تتكون كل منها من عدد من الجمل الموسيقية تتألف بالتالى من مجموعة من النغمات والأصوات. وبالرغم مما يقوم به المؤلف الموسيقى من تنويعات وانتقالات وتفاعلات لحنية إلا أن عمله فى النهاية يأتى فى وحدة متكاملة.

ويفسر لنا أبو صالح الألفى هذه الظاهرة بشيء من الوضوح حيث يقول "وتستطيع أن تزيد الأمر وضوحًا إذا بحثنا عن التناظر الموجود بين الأدب العربى والموسيقى والفنون التشكيلية، ففى الأدب تتضمن القصيدة مشاهد متعددة وصورًا متقابلة، وقد لا تكون هناك صلة موضوعية بين أجزائها، ومع ذلك فإنها فى النهاية تتسق أجزاؤها فى وحدة فنية كلية تثير فينا أحساسًا وتذوقًا لهذا اللون الفنى الذى لا يستسيغه الذوق الغربى، وفى مقامات الحريرى مثلًا نجد أن كل مقامة وحدة فنية قائمة بذاتها ولكننا مع ذلك نستشعر الوحدة فى المقامات كلها حيث ترتبط جميعها بشخصية أبو زيد السروجى، ومثل ذلك نستطيع أن نقول عن الموسيقى حيث يشعر الفنان بحاجته إلى الدورات الطويلة وإلى التنغيم فى التواءات لا حد لها تظهر غالبًا متوازنة فى سطحين وكأنها لحن ثنائى يرافق الصوت الأساسى، أما هذا الصوت فيتمايل ويختال مدة بين النبرات المتنوعة"(١).

٤-التكرار:

ومن أهم الخصائص المميزة لفن الأرابيسك ذلك التكرار الذى يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية والذى يوحى للنفس بالشعور باللامحدود واللانهائى، وظاهرة التكرار هذه سمة أساسية فى الفنون الإسلامية بوجه عام، والمتأمل للزخرفة الإسلامية يجد أن المساحة الزخرفية تتألف فى الغالب من وحدة (موتيف) أو أكثر تتكرر بنظام معين بحيث تشغل فراغ المساحة كلها، " ولعل هذا ما حدا بالفنان إلى الاستغراق فى الاهتمام بهذه الوحدة ذاتها لا بالنظر فى العمل ككل، حيث يضع الفنان فى حسبانه أن هذه الوحدة هى محور التصميم وحجر أساسه إذ سيكررها بعد ذلك كيفما يحلو له وما شاء من المرات إلى ما لا نهاية، ولذلك " لم تكن أوراقه فى الزخرف تمثل نهاية ولكنها تمتد إلى أصل آخر تتكرر مرات لا حصر لها، وهذا يرتبط بحقيقة أن موضوع الزخرفة يقوم فى العادة على أساس مبدأ الترابط اللانهائى"(٢).

---

(١) ابو صالح الألفى: المرجع السابق ص ٩٩.

(٢) دائرة المعارف الإسلامية: ج ١ ص ٣٦٤.

وعن الوحدات الزخرفية الإسلامية وتكراراها تقول هيلدية زالوشر " إن هذه الوحدات لا تعالج كلوحات مستقلة، إذ هى لا ترسم بمفردها مطلقًا لكنها توضع فى إطار من دوائر ومربعات تتكرر على السطح تكرارًا لا نهائيًا فى كل الجهات وكأنها زهرة زاحفة لا تقف عند حد، وتأليف هذه الزخرفة يسمح بتكرارها تكرارا ثابتًا مما يعطيها قيمة زخرفية"[(١)].

وإذا انتقلنا من فن الأرابيسك إلى فن القول والشعر العربى بوجه خاص نجد أن ظاهرة التكرار من الظواهر المتميزة فى القصيدة العربية أيضًا. ولما كانت القصيدة العربية – كما سبق القول – تتألف من عدة وحدات أساسية (أبيات) فإن هذه الوحدات المتشابهة والمتوازنة أيضًا يمكن أن تتكرر على النمط نفسه إلى مالا نهاية، ويمكن للشاعر أن يمتد بها كما يشاء وذلك إذا ما أسعفته مقدرته الشعرية.

ونعود مرة أخرى إلى مقال هيليدية زالوشر (رمز وزخرفة) حيث تربط بين الزخرفة الإسلامية والشعر العربى من حيث ظاهرة التكرار التى تجمعهما فتقول:

ربما استطعنا أن نشبه هذه الظاهرة بالتكرار الذى نراه فى الشعر، تكرار بيت أو أبيات فى آخر كل مقطوعة، على أنه يبدو لنا أن هذا التكرار فى الشعر يرجع فى الأصل الى تأثير السحر حين كانت تكرر الدعوة عدة مرات ليوفق بينها وبين معناها حتى تستجاب ثم تغير التكرار مع الزمن ففقد الغرض العملى الذى أوحى فى الأصل بإنشائه وبقى التكرار كأن لا غرض له.

ومن ناحية أخرى تتمثل ظاهرة التكرار فى الموسيقى العربية فيما يطلق عليه المتخصصون ودارسو الموسيقى صفة (الرجوع الدائم إلى القرار) وهى صفة يقال أنها ذات دلالة نفسية بالغة فى الموسيقى، ومن المعروف أن لكل مقام فى الموسيقى قرار النغمة الرئيسية التى يسمى المقام باسمها والتى من صفاتها انها تبعث الشعور بالاكتفاء والراحة والاستقرار اذا ما انتهى اللحن إليها، وإذا كانت الموسيقى الأوروبية تحرص على ان تقف عند القرار وأصواته المتوافقة فى ختام العمل

---

(١) هيليدية زالوشر: المرجع السابق.

الموسيقى فقط أو فى ختام جزء هام منه، فإن الموسيقى العربية ترجع إلى القرار فى كل فقرة قصيرة من فقراتها، فالقالب الذى تتخذه الأشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات الصغيرة المقفلة التى ينتهى كل منها انتهاء تاما بقرار المقام، والحالة النفسية المصاحبة لهذه الموسيقى هى حالة توقع الاكتفاء والانتهاء فى كل لحظة من اللحظات حيث يظل العازف أو المغنى يدور حول نغمة القرار، ويعد بها مستمعيه، وسرعان ما يلبى رغبتهم فيصل إليها وعندئذ تنطلق أصواتهم معبرة عن الرضا، وتظل هذه الدورات تتكرر طوال اللحن"(١).

وقبل إن نختتم الحديث عن ظاهرة التكرار فى الفنون العربية يجدر بنا أن نقرر حقيقة هامة، فإذا كانت الفنون العربية – على مختلف ضروبها – فنونٌ يحكمها التكرار الذى هو سمة واضحة ومميزة من سماتها فمن الجدير بالذكر إن هذا التكرار لم يكن تكرارًا مطلقًا يمارسه الفنان شاعرًا أو مزخرفًا أو موسيقيًا وفق هواه وكيفما شاء بلا حدود أو ضوابط وإنما هو تكرار مقيد بحدود تفرض نفسها على الفنان.

وإذا ما حاولنا التعرف على طبيعة هذه القيود فى فن الأرابيسك نجد أن الفنان الأسلامى يقيد فى عمله بإمكانيات الخامة التى يعالجها من ناحية، ثم بطبيعة الشكل والمساحة التى يزخرفها من ناحية أخرى، وفى هذا الصدد تقول الباحثة (هيلدية زالوشر) فى مقالها السابق: " ولنلاحظ أن تصميم الزخرفة الإسلامية يحاكى بساطًا يمتد امتدادًا لا نهائيًا فى جميع الجهات، ويتكرر تكرارا دائما، ولكن هناك إطارًا صلبًا يفرض عليها حدودًا لا تتعداها، إنه قوة خارجية تكبح جماحها وفى كل زخرفة إسلامية نلقى هذا التعاون بين حلية يمكن أن تمتد إلى ما لا نهاية وبين إطار يفرض عليها سلطته القاسية وحدوده المحددة.. كما أن هناك قيمة رمزية للدور الذى يلعبه هذا الإطار، فإن الموضوع الزخرفى يبدو وكأن ألوانه قد قطعت بسبب هذا الإطار"(٢).

أما بالنسبة للشعر العربى فتتجلى فيه هذه القيود بصورة واضحة؛ فلقد كان

---

(١) د. فؤاد زكريا: نفس المرجع ص ٨٢.

(٢) هيلدية زالوشر: رمز وزخرفة – مرجع سابق.

الشعر فى نظر العرب ضربًا من ضروب الصناعات مثل صناعة الثياب والحلل، والمعاطف والديباج والوشى وما إلى ذلك، وكلها صناعات معقدة تخضع لقواعد دقيقة وقوانين صارمة؛ ولقد كان الشاعر العربى يرمى إلى أن يوفر فى شعره الكثير من القيم الجمالية الصوتية والتصويرية، وهو فى سبيل تحقيق ذلك كان يلقى أشد العناء إذ يخضع إلى الكثير من القيود التى لا تقف عند حد الموسيقى والتصوير فحسب، بل تتعداها الى الموضوعات والمعانى والألفاظ أيضًا، ولعل هذا يكشف لنا النقاب عن حقيقة هامة فى ماهية الشعر العربى، وهى أن الشعر العربى لم يكن مجالًا للتجارب الفردية التى يجنح فيها الشاعر وفق ميله ومزاجه وهواه دون أدنى قيد، وإنما التجربة الشعرية فى الشعر العربى تجربة مقيدة بحدود لا يستطيع الشاعر تجاوزها، وبمصطلحات كثيرة ليست فى اللغة والنحو وعلم العروض وما ينطوى عليه من قيود البحر والوزن والقافية فقط - بل تمتد هذه القيود إلى الموضوعات والمعانى التى يصورها الشاعر، وإلى أدوات ذلك التصوير وأساليبه ويقول الدكتور شوقى ضيف " وهذه المصطلحات المختلفة التى كان يتقيد بها الشاعر الجاهلى تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرًا فى صناعة شعره يصنعه كما يريد، فإن حريته كانت معطلة إلى حد ما، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التى ينظم بها، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التى يعالجها وما يتخذه فيها من طرق فنية فى التعبير والموسيقى والتصوير، إذن فالشعر الجاهلى ليس تعبيرًا حرًا؛ بل هو تعبير فنى مقيد[1].

وإذا انتقلنا من الأرابيسك والشعر العربى إلى الموسيقى العربية فى محاولة للتعرف على هذه القيود التى تحكم التعبير الموسيقى أيضًا كما حكمت الزخرفة والشعر، فإننا يمكن أن نقول أن فن الموسيقى بوجه عام شرقية كانت أم غربية، كلاسيكية أم عصرية تخضع أيضًا لتلك القيود. وفى مقال عن الموسيقى والشعر يؤكد الدكتور محمود الحفنى هذه الحقيقة قائلًا: " فالشعر والموسيقى فى طبيعتهما ورسالتهما فن واحد، بل لولا ما يتقيد به الشاعر من قيود النظم لكان موسيقيًا،

---

(١) د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ط٣ - مكتبة الأندلس بيروت ١٩٥٦ م ص ٢٣.

وكلما تغلب الشعر على تلك القيود وتحلل منها سعى إلى المثل الأعلى وهو الموسيقى، ومع ذلك فللموسيقى قيود تغل الموسيقى كما تغل الشاعر قيود الشعر، وإن لم تظهر للناس ظهور القافية وبقية قيود الشعر"(١)

فالموسيقى ليست عملًا سهلًا ساذجًا، بل هى عمل معقد غاية التعقيد، وهى صناعة صعبة لها قوانينها وقواعدها ومصطلحاتها التى لا يحيد عنها المتخصصون فيها، ومن المعروف أن الفنان الموسيقى عندما يشرع فى تأليف العمل الموسيقى فإنه لا يقوم بمجرد وضع عدد من النغمات والأصوات أيًا كانت وكيفما اتفق ليكون منها عمله، ولكنه يخضع فى هذه العملية لقيود فنية كثيرة، قيود صارمة دقيقة، وعلى سبيل المثال فمن هذه القيود التى على الموسيقى الخضوع لها ووضعها فى اعتباره فى اى عمل من أعماله الموسيقية قيود نوع السلم الموسيقى أو المقام الذى سيستخدمه، وقيود اختيار الايقاع المناسب وقيود تحديد السرعة الملائمة للحن، وقيود اختيار الآلات المؤدية للعمل وتوزيعها ومراعاة إمكانيات هذه الآلات وخصائصها، ثم مراعاة الخصائص اللحنية التى تحقق له ما يقصده من قيم تصويرية وتعبيرية مثل قوة النغمات الموسيقية وضعفها، طولها وقصرها، حدتها وغلظتها، ارتفاعها وانخفاضها وهبوطها، توافقها وتنافرها.. إلخ ثم أيضًا هو يخضع لقيود الصيغة الموسيقية أو القالب الذى يصب فيه مؤلفه.. وغير ذلك كثير من المصطلحات والقوانين والقواعد الموسيقية التى يعرفها المتخصصون.

هـ- الجانب الحسى والجانب الروحى فى الفنون العربية:

تتميز الفنون الإسلامية من زخرفة وشعر وموسيقى بأنها فنون عملية تتغلغل فى واقع حياة الإنسان اليومية، وتتصل اتصالًا وثيقًا بحاجاته، إنها فنون موضوعية تنطوى على المضمون الإنسانى الذى يرتبط دائما وابدا بواقع الإنسان وحياته، نزعاته ورغباته، غرائزه وحاجاته، فنرى فنون الإسلام التشكيلية متغلغلة بكل صنوفها فى حياة الإنسان كالعمارة والمنسوجات والآوانى والكتاب وغيرها. ونرى

---

(١) محاضرة ألقيت عام ١٩٣٦ م بمبنى نادى الموظفين ونشرت بالمجلة الموسيقية عدد يوليو ١٩٧٥م.

أيضًا الشعر العربى فى جاهليته وفى عصوره الإسلامية، يرتبط بحياة الإنسان وواقعه، فقيل فى المديح والغزل والهجاء، وقيل فى الشجاعة والحث على القتال وخوض المعارك، وقيل كذلك فى الدفاع عن الدعوة الإسلامية ورد سهام القوالين الذين تعرضوا للنيل من الإسلام ورسول الإسلام، والموسيقى كذلك فقد عزفت فى مجالس الخلفاء فى حفلات الشراب والرقص والغناء، وعزفت فى شتى المناسبات الاجتماعية من زفاف وختان، كما عزفت لإثارة الحماس فى النفوس عند خوض الحروب أيضًا، وأخيرًا عزفت مع الغناء فى أحوال السماع والتواجد ومحاولة التقرب والوصول الى الله عند الصوفية. وفى هذا المقام يقول الأستاذ محمد على سليمان فى مقال له " ها نحن نرى ان الموسيقى من بداية عصر الإسلام كانت أداة الإعلام المبشرة بقدوم رسول الله إلى المدينة حيث خرج الأنصار بأطفالهم ورجالهم ونسائهم ينشدون ويغنون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع　　　وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وبمثل ذلك سجل الشعر أيضًا دولته فى دنيا الإعلام عن الإسلام ومبادئه محققًا فى ذلك قول الشاعر:

لولا خلال سنها الشعر مادرى　　　بغاة العلا من أين تؤتى المكارم[1]

ويفسر الدكتور محمد زغلول سلام هذا الاتجاه العملى الواقعى فى الفنون العربية، بقوله: " ولعل هذا راجع إلى فلسفة العرب العامة وهى فلسفة نابعة من نظرتهم إلى الحياة نظرة واقعية عملية لا يجنح بهم الخيال البعيد، وهى نظرة مشتركة فى أكثر ما أثر عن العرب من تراث فى العلم والفكر والآداب، ويرجع هذا الاتجاه الواقعى العملى فى الفن إلى ميلهم إلى تغليب الجانب الحسى فى الفن والأدب، والجانب القريب دون الاعتماد على الجوانب الخفية أو البعيدة أو العميقة "[2] ويضيف الأستاذ زكى محمد حسن إلى ذلك قوله: " فالمعيار الأساسى فى الحكم على

(١) محمد على سليمان: الموسيقى وموقف الإسلام فيها – مجلة العربى (الكويتية) مايو ١٩٧٤م.
(٢) د- محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٤م ص ٢٩.

معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر فليس غريبًا أن تعمل فنون الإسلام على ان تكسب فى ميدان الزخرفة ما فاتها فى ميدان التأليف الفنى"[١] هذا الإتجاه الحسى الذى يقوم على الشكل وما ينطوى عليه من قيم جمالية تبعث إلى العين الارتياح وإلى النفس النشوة والاستمتاع، والذى نلمسه بوضوح فى الفنون الزخرفية الإسلامية نراه متجليًا فى الأدب العربى، فهو يهتم فى صوره بالتشبيهات الحسية وكذلك نراه على حد تعبير د. سلام فى الموضع نفسه – يتطور إلى أدب اللفظ أى يعتمد على جمال العبارة وألفاظها وأجزائها الجميلة وما تبديه من انسجام شكلى فى فنون العربى المختلفة. وعن مقارنة الزخرفة العربية بالأدب العربى والشعر بصفة خاصة من حيث اشتراكهما فى الطابع الحسى يستطرد الدكتور زغلول سلام قائلًا: " ويظهر كذلك بوضوح اتجاه الفنان المسلم إلى الزخرف والتكوين الزخرفى البصرى بكل عناصره من ميل إلى التشكيل الهندسى، وتناظر الوحدات والتكرار، ثم تعدد الالوان وتقابلها دون تدرج أو عمق فى التصوير مما أكسب الفن العربى ذوقًا خاصًا – وهذا الذوق المسيطر على الفن تجده كذلك يسيطر على الأدب فقد اكتسب الأدب بفن البديع هذا التعميق الزخرفى نفسه، ونستطيع أن نقارن بين عناصر الزخرفة العربية وفنون البديع المختلفة[٢] وبوسعنا أن نضيف إلى فنى الزخرفة العربية والشعر فن الموسيقى العربية أيضًا الذى يشترك معهما فى الطابع الزخرفى والتلوين الصوتى والزخارف اللحنية عن طريق الإيقاعات الراقصة والمتميزة وعن طريق تقابل الألحان وتنويعاتها عن طريق التلوين النغمى الذى يسر الآذن ويحقق نشوة الاستماع ولذته.

وإذا كانت الزخارف العربية تحقق إرضاء حاسة البصر حيث تستمتع العين بها عند النظر إليها وإلى إشكالها وألوانها وتناظرها وتكرارها، فإن فن البديع الذى ينطوى عليه الشعر والأدب العربى يرمى كذلك إلى ارضاء حاسة السمع وذلك بالجناس وضروبه المختلفة والتورية، والطباق وسائر الحلى والمحسنات اللفظية.

---

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام ص ٦٧٨.

(٢) د. محمد زغلول سلام: المرجع نفسه ص ٣٠.

ولقد تحدث الناقد العربى (الرمانى) فى كتابه (النكت فى إعجاز القرآن) عن مخاطبة الشعر للحواس بالاستعارات والتشبيهات ذاكرًا أن قوتها تعتمد على أنها تخاطب هذه الحواس أو تستعين بها فى إبلاغ ما وراءها من المعانى"(١) أما الباحثة روز غريب فتؤكد ذلك الجانب الحسى فى الشعر بقولها: " والشعر أيضًا تصوير، صورة نظرية وسمعية ولمسية وذوقية ومتحركة، يستمد قوته من التصوير المحسوس فى جميع أشكاله أو ينفر من المجردات ويرتاح إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتكوين ومادته المعانى المحسوسه التى تفيض بالحركة والحياة "(٢).

هذا عن الطابع الحسى الذى يسود الفنون العربية، زخرفة وشعرًا وموسيقى ويشترك فيها جميعًا بما يجعلها متميزة عما سواها من فنون الغرب، ولكن مع هذا الجانب الحسى للفنون العربية فإنها تنطوى أيضًا على قيم روحية عالية تحلق بالإنسان إلى عوالم روحية سامية تتعدى هذا الواقع الضيق المحدود إلى آفاق رحبة لا تحدها حدود، وتشترك الفنون العربية جميعًا فى هذه القيم الروحية التى تنبع من إيمان واحد، ومن تصور واحد للكون، بل ومن عقيدة واحدة، ففن الأرابيسك لم يكن مجرد لهو أو تسلية أو زينة، وهو أيضًا لم يكن مجرد وسيلة لتجميل الشىء وتحليته وجعله أكثر جاذبية، ولكن هذا الفن ينطوى على قيمة عالية ومغزى عميق، مغزى روحى فياض يعلو على مجرد الزينة السطحية، أما بالنسبة للشعر العربى فيقول جالك ريسلر " أن الشعر رياضة روحية والشعر وحدة – فى نظر المتصوفة – هو الذى يستطيع أن يستحضر الأفكار السرمدية وأن يردد صداها بقوة يظل بها المستمع الشرقى مأخوذًا بنوع من الجذب قد يكون قاتلًا أحيانًا واذا سلمنا بأن هناك رابطة ما بين المتيافيزيقا والشعر فربما لم يعترف أبدًا بهذه الحقيقة إلا فى الشعر الإسلامى "(٣).

---

(١) محمد زغلول سلام: المرجع نفسه ص ٤٠.
(٢) جاك ريسلر: الحضارة العربية ترجمة غنيم عبدون ص ٨٦.
(٣) جاك ريسلر: الحضارة العربية ترجمة غنيم عبدون ص ٨٦.

ويؤكد الدكتور ماهر كامل هذا الجانب الروحى المشترك فى الشعر العربى وفى الرسوم الإسلامية. فيقول فى صدد حديثه عن الرسوم الإسلامية إنها لم تكن رسومًا واقعية مطابقة للواقع ومحاكية للطبيعة ولكنها " تعبر عن حقائق ميتافيزيقية وغالبًا ما تكون معبرة عن أفكار عقلية لا عن موضوعات مادية، وهذا الاتجاه فى الرسم كان متمشيًا مع الشعر وخاصة فى فارس وشبه الجزيرة العربية نفسها إذ كان الشعر يعبر عن ناحية صوفية وروحية أكثر منها ناحية مادية ".[1] أما عن الناحية الروحية فى الموسيقى " فلقد اجمعت الدراسات النفسية فى مختلف العصور على ان الموسيقى والغناء مما يرقق القلب ويحرك الوجدان ويبعث البسمة والنشوة، فيحد ذلك من أثقال الحياة أو يبعث الدمعة فيرق القلب، ويستعد لاستقبال المواجيد، والتأثر الباكى فى الخشية مع الله "[2].

هذه هى الخصائص والسمات (الفنية والروحية) التى تشترك فيها الفنون العربية جميعًا شعرًا وموسيقى وزخرفة، تلك الخصائص المشتركة، التى تميز هذه الفنون وتشكل روحها وتحدد جوهرها، بل تكون فى النهاية الروح العربية بوجه عام، ولا شك أن هذه السمات وتلك الخصائص التى أشرنا إليها هى النتيجة النهائية، والمحصلة الطبيعية لكل تلك المؤثرات والمقومات التى تقوم عليها الحضارة الإسلامية والتى شكلت شخصية إنسان هذه الحضارة عقلًا وفكرًا وروحًا. بل وشكلت بالتالى نظرته الفنية وحددت موقفه من الفنون إنتاجًا وتذوقًا.

ولقد ترسبت هذه الخصائص فى عقل ووجدان الإنسان العربى منذ فجر حضارته وأقدم عصوره حين نطق أول كلمة شعرًا، وحين أمسكت يده بريشته ليخط أول خطوطه رسمًا، وحين داعبت أنامله وتره وقيثارته ليخرج أول أنغامه لحنًا. ولقد كان طبيعيًا أن تتحول هذه الخصائص خلال قرون طويلة من الممارسة والتلقى إلى تقاليد راسخة فى وجدان الإنسان العربى، وأن ينعكس صداها على كل عمل فنى جديد يهم بإبداعه قصيدة كانت أو رسمًا أم لحنًا.

---

(١) د. ماهر كامل: الجمال والفن – مكتبة الأنجلو – القاهرة ١٣٨ .

(٢) محمد على سليمان: المصدر نفسه.

وقبل أن ننهى حديثنا لنا وقفة قصيرة لنساءل أنفسنا: إذا كانت الفنون الإسلامية جميعًا – الشعر والأرابيسك والموسيقى – تشترك فى خصائص ومميزات واحدة فلماذا حكمنا فى بداية هذه الدراسة وقلنا أن فى الأرابيسك بالذات هو الفن الذى يميز الروح الإسلامية ويعبر عن جوهرها أصدق تعبير؟ ولماذا أعلن (كانت) عند حديثه عن الجمال الحر أن هذا النوع من الجمال يتمثل فى فن الأرابيسك بالذات؟ وأى سر يكمن وراء هذا التخصيص؟ وللإجابة على هذه التساؤلات تستطيع أن نقول إن الشعر العربى أداته التعبيرية هى اللغة العربية التى تعتبر الألفاظ والكلمات مفرداتها وإن كانت هذه الألفاظ فى حقيقتها ما هى إلا رموزًا أصطلاحية مجردة فى حد ذاتها وأصطلح اجتماعيا على استخدامها للدلالة على معانى معينة إلا أن هذا الشعر ينطوى فى النهاية على مضامين معينة، ويعالج موضوعات محددة سياسية كانت أو اجتماعية أو أخلاقية أو عاطفية... إلخ، وهو نوع من التصوير الواقعى للحياة ذلك التصوير المحسوس الذى يقوم على التشبيه والتمثيل والحركة وكذلك الأمر بالنسبة للموسيقى العربية أيضًا، فمهما قيل من أن اللغة الموسيقية تتألف من مفردات قوامها النغمات والأصوات الموسيقية المجردة التى لا تقوم على التمثيل والمحاكاة، والتى لا ترتبط بالحياة أدنى ارتباط – فإن الموسيقى العربية فى النهاية قد ارتبطت بأشياء أخرى. ذلك حين وضعت فى خدمة الشعر حيث تم تلحينه فى ضروب وأشكال مختلفة من الغناء من دور الى موشح إلى موال إلى غيرها. وارتبطت الموسيقى بمختلف المعانى والموضوعات والمناسبات الوثيقة الصلة بالواقع وبالطبيعة وبالمجتمع، أما بالنسبة للأرابيسك فالأمر مختلف تمام الاختلاف. فهذا الفن المجرد فى مفرداته الشكلية والمجرد من المعانى والمضامين الواقعية والطبيعية لا يرتبط بإنه مضمون اجتماعى أو مفاهيم مستمدة من الحياة، وهو لا يدل على مناسبة بعينها، ولا يستخدم فى غرض محدد.

وإنما هو فن مجرد يقوم على الشكل الخالص ، ذلك الشكل الجميل الذى يخاطب حاسة البصر فيمتعها دون أن يغفل فى الوقت نفسه ما يستثيره فى النفس من قيم روحية عالية، تحلق بالإنسان فى آفاق رحبة خالدة لا نهائية فى رحلة للبحث عن الجوهر المطلق، وفى محاولة للتقرب إلى الحق والحقيقة... إلى الله

من ذلك كان سر هذا التخصيص الذى ذهبنا إليه من فى أن فن الأرابيسك بالذات هو شعار الفنون الإسلامية بأسرها... بل هو جوهر الروح الإسلامية على الإطلاق... ومن هنا أيضًا كان (كانت) مصيبًا كل الصواب ومحقًا كل الحق عندما أطلق على الجمال الذى ينطوى عليه فن الأرابيسك أنه الجمال الحر المتحرر من قيود الغاية والمنفعة.

وفى النهاية لئن كان (بيتر) قد أعلن فيما مضى أن كل الفنون تصبو إلى الموسيقى، فإننا من هنا نعلن ونقرر بكل ثقة واطمئنان أن كل الفنون ومن بينها الموسيقى تصبو الى الأرابيسك الإسلامى.

الإسلام.. وضروب الإبداع الفنى
(فى فنون القول والشكل والنغم)

الفصل الأول

الإسلام... وفن الشعر

- أولًا: الشاعر العربي والجمال
- ثانيًا: القرآن الكريم والشاعر
- ثالثًا: القرآن وحركة النقد العربي
- رابعًا: مفهوم الشعر كفن عند النقاد العرب

الفصل الأول

الإسلام.... وفن الشعر

إذا كنا بصدد محاولة تمثل النظرية الجمالية العربية فإننا نعود لنؤكد ما حددناه كمنهج للبحث فى استخلاص هذا التصور من خلال مصدرين أساسين هما:-

١- إنتاج العبقرية الفنية العربية فى مختلف ميادين الفن كفنون القول والموسيقى والفنون التشكيلية، حيث يمكن التعرف على موقف الفنان من الجمال ومفهومه له ومدى انفعاله به.

٢- مفهوم الجمال كما تمثل فى عقول الفلاسفة والمفكرين العرب والمسلمين، حتى يمكن الوقوف على مدى التفاعل بين الفكر والفن عند العرب فى فلسفة محددة للفن والجمال فى الفكر العربى الإسلامى.

ولتناول الآن بالدراسة الشق الأول من مصادر تمثلنا للنظرية الجمالية العربية والذى يختص بموقف الفنان العربى من الجمال، وذلك من خلال فن الشعر.

أولاً: الشاعر والعربى والجمال

لعلنا لا نكون منصفين اذا قطعنا بأن العربى فى جاهليته لم يكن يعرف الجمال بشكل أو آخر، فنحن إذا فعلنا ذلك إنما نقف ضد التكوين الطبيعى للنفس البشرية إذ أن الإحساس بالجمال من الامور الغريزية التى ولدت مع الإنسان الأول ولم يكف عن ممارستها منذ نشأته على وجه البسيطة، ولكننا نقول إن العربى فى جاهليته قد عرف الجمال تلك المعرفة البسيطة الفطرية الساذجة وليست المعرفة الواعية التى هى نتاج التفكير والتأمل العميقين.

ومما لا شك فيه ولا اختلاف عليه أن "الشعر كان ديوان العرب الأول المنظوم من كلامهم، والمقيد لأيامهم والشاهد على أحكامهم"[(١)]

ذلك كان شأن الشعر عند العرب فى الجاهلية، وهكذا كانت منزلته.

وإذا كان فكر العربى فى أسمى صوره، وفى أعلى مكانته قد تمثل فى إنتاجه الشعرى على وجه التحديد فإن ذلك يمكن أن يرجع إلى طبيعة البيئة والمجتمع العربى بمقوماته. فلقد عاش العرب قبل الإسلام – فى شبه الجزيرة العربية بطابعها الصحراوى – بدوًا رحلًا يتنقلون من مكان إلى آخر سعيا وراء كل شبر أخضر حيث مرعى أغنامهم وإبلهم، فلم تهيئ له هذه الحياة غير المستقرة فرصة إبداع أى نوع من الفنون التعبيرية سوى فنون القول؛ لذا فقد انحصرت فنونهم فى فنون الكلام من شعر ونثر وخطابة، فبرعوا فى صور البلاغة وزخرفة الكلم، فلقد كانت الكلمة بادئ ذى بدء هى فن العربى الأمثل فى جاهليته الأولى فهى قلمه وإزميله، وفرشاته، بل هى خطوطه وألوانه.. أنغامه وألحانه، وعن طريق الكلمة التى صاغها شعراً صور وعبر، ولحن ولون، وزخرف وعزف، وشيد وأنشد.

" وطبيعى جدًّا أن يكون للعربى وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفنى الراقى – المتمثل فى الشعر فى صورته القديمة الناضجة – نظرته إلى الكون، وتذوقه لمظاهر الجمال والقبح فيه.

فالشعر فى هذه الصورة يكون انفعالًا بجمال الأشياء أو قبحها؛ ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت فى نفسه فكرة عن الجمال تصلح لأن تكون نظرية، ولكنه يدرك الجمال إدراكًا بسيطًا هو فى الوقت نفسه إدراك مباشر وإن كان مصدره الحس"[(٢)].

ولعل خير برهان على تلك النزعة الحسية فى مفهوم الجمال عند الشاعر العربى

---

(١) العقد الفريد: أبو عمر الأندلسى، شرح وتحقيق أحمد أمين وآخرون، لجنة الترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٩م، ج٥، ص ٢٦٩.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: المرجع السابق ص١٢٩.

هى أشعار الغزل التى يتناول فيها الشاعر وصف محبوبته أو سرد محاسن جاريته. وإذا استعرضنا بعض قصائد شعراء الجاهلية فى الغزل نستطيع أن نلمح كيف تمثل هذا الشاعر جمال المرأة وكيف انفعل بهذا الجمال، إننا نستطيع أن نستخلص أن الشاعر يسرد عددًا من الصفات الحسية الصرفة المستحبة فى امرأته، بحيث يصف كل عضو فى جسدها وكأنه مثال للعضو الجميل حتى يتكون لدينا فى النهاية ومن مجموع صفات الاعضاء صورة للمثل الأعلى للمرأة الجميلة، فالشاعر هنا يصف الجمال ويصوره تصويرًا حسيًا بحتًا فهو لا يحدثنا عن أى صفة جمال معنوية فى المرأة. وهذا يقودنا بلا أدنى شك إلى أن نسلم بان العرب منذ العصور الأولى قد نزعوا فى تذوقهم للجمال منزعًا حسيًا صرفًا.

وهكذا نرى أن الغزل وإن كان هو الميدان الوحيد الذى يتعرض فيه الشاعر الجاهلى لتصوير انفعاله بالجمال، إلا أنه لا يقدم لنا الا تصورًا بدائيًا للجمال، وهو التصور الحسى الصرف، وفيما عدا ذلك فإن فن الشعر الجاهلى الذى هو أرقى ثمار حياة العرب الفكرية لا يستطيع أن يعطينا نظرية فى الجمال عند الشاعر العربى.

ثانيًا: القرآن الكريم والشاعر

تعددت الآراء وتضاربت الروايات حول منزلة الشعر بعد مجئ الإسلام وموقف الإسلام من الشعر والشعراء، فيرى فريق أن الشعر احتل بقدوم الإسلام منزلة أكبر وكان له شأن أخطر من ذى قبل، ويستدلون على ذلك بتقدير النبى صلى الله عليه وسلم للشعر والشعراء من مختلف الأحاديث والروايات، منها أن النبى صلى الله عليه وسلم استباح دم (كعب بن زهير) لهجائه ومعارضته دعوته، حتى جاءه طالبًا عفوه ومادحًا اياه بقصيدته المعروفة: (بانت سعاد...) فعفا عنه وخلع عليه بردته اعجابًا بشعره.

كما جاء فى كتاب العقد الفريد أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما ذكر أمامه اسم الشاعر أمرؤ القيس قال: " هو قائد الشعراء وصاحب لوائهم"، وقال أيضًا: " "إن من الشعر لحكمة".

ومما يروى فى هذا الصدد أن "حسان بن ثابت" كان شاعر النبى المفضل والمقدم على غيره فى الترويج للدعوة والدفاع عنها والتصدى لأعدائها، وقد قال له النبى ذات مرة: " شن الغطاريف على بنى عبد مناف، فوالله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام فى غلس الظلام، وتحفظ ببيتى فيهم. قال حسان: والذى بعثك بالحق نبيًا لأسلنك منهم بشعرى سل الشعرة من العجين.

ولقد كان للنبى صلى الله عليه وسلم أيضًا من الشعراء إلى جانب حسان بن ثابت شاعران آخران هما كعب بن مالك وعبد الله بن رواحه، وكان النبى صلى الله عليه وسلم يعتز بهما ويقدر خطر أشعارهما فى معركة الإيمان مع الكفر وكان يقول فيهم: " هؤلاء النفر أشد على قريش من نضح النبل" وكان صلوات الله عليه يخصص لحسان بن ثابت منبرًا فى المسجد ينشد فيه شعره عن الدين ورسوله، وقد استمر حسان بن ثابت على عادته بعد وفاة الرسول، وقد قال أبو هريرة أن الرسول صلى الله عليه وسلم يستمع إلى أشعار الجاهلية ويستزيد منها ما دامت لم تمس العقيدة[1].

و " عن عمر بن الشريد عن ابيه قال: ردفت رسول الله صلى الله عليه وسلم يومًا فقال: هل معك من شعر أمية بن أبى الصنت شىء؟ فقلت نعم، فأنشدته بيتًا فقال: هيه، حتى أنشدته مائة قافية، فكان يقول بعد كل قافية: هيه" [2].

وها هو (الحصرى) فى كتابه: (زهرة الآداب وثمرة الألباب) يسجل موقفين للرسول مع الشعر، ذلك الرسول صلى الله عليه وسلم الذى قال: " إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة ". الموقف الأول: بينما رسول الله صلى الله عليه وسلم فى سفره قد شنق ناقته بزمامها حتى وضعت رأسها عند مقدمته إذ قال: يا كعب بن مالك: أحد بنا فقال كعب:

قضينا من تهامة كل حـق وخيبر ثم أجمعـنا السيوفـا

---

(١) حسين على محمد: القرآن ونظرية الفن، مطبعة وهبة، القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٢١.

(٢) حسين على محمد: المرجع نفسه، ص١٢٢.

نخيريا ولو نطقت لقالت قواطعـن دوسـا أو ثقيفـا

فقال صلى الله عليه وسلم: والذى نفسى بيده لهى أشد عليهم من رشق النبل، ويقال أن (دوسا) أسلمت من شعر كعب هذا.

أما الموقف الثانى فقد قتل النبى صلى الله عليه وسلم النضر بن حارث، الذى أسر يوم بدر وكان شديد العداوة لله ولرسوله، فذهبت للنبى صلى الله عليه وسلم أخته فتيلة بنت الحارث فأتته وأنشدته أبياتًا شعرية مؤثرة، فرق لها رسول الله وتأثر بها ودمعت عيناه، وقال لأبى بكر: والله لو كنت سمعت شعرها ما قتلته[1].

وعلى الجانب الأخر يرى بعض النقاد والباحثين أن فن الشعر العربى قد خمل بمجئ الإسلام وهانت مكانته وتعطلت وظيفته، وضعفت مكانة الشعراء ولانت وسقطت اشعارهم، بل إن من هؤلاء النقاد من يؤكد بأن الشعر العربى قد فقد استجابة الجمهور الذى انصرف عن الشعر بنشر الدين الجديد وانشغل عنه بالفتوح الإسلامية، ويروون عن عمر بن الخطاب أنه قال: " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزوا فارس والروم، ولهيت عن الشعر وراويته "[2].

ويؤيد هذا الفريق ما سجلوه من موقف الإسلام العدائى من الشعر فيما نزل من وصف فى سورة الشعراء: " والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترى انهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون " صدق الله العظيم [3] وكذلك ما ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال: " لإن يمتلىء جوف أحدكم قيحا حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعرًا"

على أن الذين يتصدون إلى الرد على هذه الآراء لا ينكرون صحتها بقدر ما يؤكدون على إيضاح سياقها وملابستها، فيرون أن الآية الكريمة التى تصور جليًا

(١)المرجع نفسه السابق ص ١٢٠.
(٢) بنت الشاطئ: قيم جديدة للأدب العربى، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م ، ص٦٠.
(٣) سورة الشعراء الآية ٢٢٤ – ٢٢٦.

طبيعة الشعر بخيره وشره، قد قسمت الشعراء إلى أشرار وأخيار، فأما الأشرار فهم الذين تصفهم الآية الكريمة بأنهم يتبعهم الغاوون، ويهيمون فى الأرض قائلين ما لا يفعلون.. فهم يشيدون بالرذيلة ويدعون إلى الشر وينشرون الوثنية ويشيعون الفوضى بين الناس وهذا الشعر وجب مقاومته والتنبيه إلى مخاطره. أما القسم الثانى فهم الأخيار من الشعراء، والذين استثناهم الله عز وجل فى الجزء الثانى من الآية الكريمة بقوله: " إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا "

فيقصد به شعراء الإسلام المدافعين عنه والداعين لنصرته ويصفون فى أشعارهم عظمة الله فى خلقه وتأمل الطبيعة والكون ومظاهره وجمالياته، بما لا يصطدم بعقيدة الإسلام ولا يحلل محرمًا أو يحرم مباحًا، وهذا ما يشجعه الإسلام ويدعو إلى الاستمتاع به والاستزادة منه.

أما عن قول رسول الله صلى الله عليه وسلم فى الحديث السابق ذكره والوارد بصحيح مسلم (٤/ ٦٤) فيقول عبد الله الحامد فى محاولة وضع هذا الحديث فى سياقه ومناسبته،: " عن أبى سعيد رضى الله عنه قال: بينما نحن نسير مع رسول الله صلى الله عليه وسلم إذ عرض شاعر ينشد، فقال الرسول صلى الله عليه وسلم : أمسكوا الشيطان، لإن يمتلئ جوف رجل منكم قيحًا خير له من أن يمتلئ شعرًا، ومن سياق هذه المناسبة يتضح أن هذا الشاعر فاجأ القوم بالتغنى بما يكرهون من حديث يتصل بوثن، أو يدعو إلى فساد أو يهدم فضيلة، والمقصود أن يمتلئ قلب الرجل بشعر يشغله عن القرآن وذكر الله "[1].

على أننا يمكن أن نتوقع بمجئ الإسلام تغييرًا جذريًا فى نظرة الإنسان العربى للجمال والفن، وفى موقفه من هذا الكون. ففى القرآن الكريم الكثير من النصوص والآيات التى تدعو المسلم إلى تأمل الطبيعة والنظر فى ملكوت السماوات والأرض، وتأمل جمال المخلوقات، فلفت القرآن بذلك نظر المسلم إلى نوع من الجمال أسمى

(١) عبد الله الحامد: الشعر الإسلامى فى صدر الإسلام، مطابع الإشعاع، الرياض ١٩٨١م، ص٢٩.

وأرقى وأكثر خلودًا من ذلك الجمال الذى تمثل عند الشاعر الجاهلى فى انفعاله بجمال محبوبته، ولقد كان ذلك من المؤثرات الهامة التى لا يستطيع أحد إنكارها فى تطوير الفكر العربى والرقى به. من الحسى إلى المعنوى.. ومن المادة إلى الروح، ومن الحدود الضيقة إلى الآفاق الرحبة الواسعة للفكر الإنسانى.

على أن هناك بعض الباحثين لا يقطعون بحدوث ذلك التحول الخطير الذى كان متوقعًا فى موقف العربى من الجمال بعد الإسلام، ويقول الدكتور شوقى ضيف: " أن الشعراء الإسلاميين الذين التفتوا إلى الطبيعة لم ينفعلوا بها تحت تأثير الفكرة الدينية، ومهما قيل أن الشعر قد تطور تحت تأثير الإسلام فإن هذا التطور محدود وكل العناصر الإسلامية التى نجدها فى شعر الشعراء فى صدر الإسلام أو فى العصر الاموى ما تلبث أن تختفى، وهى لم تكن بعد العناصر التى حولت الشعراء عن مجرد الوقوف عند الجمال الحسى اى الانطلاق إلى آفاق نفسية بعيدة[١]".

وعلى الرغم من هذه الآراء فانه يجدر بنا أن نشير فى هذا الصدد إلى ذلك التطور الذى أحدثه الإسلام فى الشعر بوجه عام، وفيما استحدث من أنواع وهو الشعر الصوفى الذى نستطيع أن نتبين ملامحه فى أشعار الصوفية.

وأهم تلك الأنواع التى انبعثت من الشعر الصوفى هو شعر العشق الإلهى الذى يعتبر تطورًا هامًا لشعر الحب البشرى الحسى الذى اشتهر فى الجاهلية والذى كان يخلو كما رأينا من الاتجاه الروحى والسمو العاطفى، ويرجع ذلك إلى ما ساد البيئة العربية فى الجاهلية من ترف ولهو ومجون، وإباحية وتحلل خلقى، ولكن ما أن جاء الإسلام حتى غير هذه الأوضاع وحدد العلاقة بين الرجل والمرأة، وساد التدين والتمسك بتعاليم الإسلام والتحلى بمكارم الاخلاق، فظهر الحب العذرى فى الشعر العربى، وظهر منذ القرن الثانى الهجرى جماعة المتصوفين والنساك الذين سموا بعواطفهم عن الجانب المادى البشرى ووجهوها وجهة قدسية حيث حب الله والوجد به فظهرت أشعار رابعة العدوية ومعروف الكوخى وغيرهما، وقد تطور

---

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموى. لجنة التأليف والترجمة. ١٧ – ١٩٥٢م ص٣٨.

شعر الحب الإلهى خلال عدة قرون حتى اكتمل نضجه وازدهاره فى القرن السابع الهجرى حيث ازداد عمقًا من الناحية الفكرية وساده طابع التفلسف والتأمل.

وهكذا اسهم التصوف فى التعبير اسهامه فى الفكر والعمل، فإذا كان التصوف يعتبر مقومًا اساسيًا فى التعبير الأدبى فإنه يمكن القول " بأن هناك ادبًا صوفيًا قد توسل بالشعر والنثر كما توسل بالحركة والإشارة والإيقاع فى كثير من الأحيان".[1]

والحق أن القرآن سيطر على الملكات الادبية منذ نزل وسحر الالباب بجمال أسلوبه فقد ترك آثاره فى شعراء صدر الإسلام فاقتبسوا من فنون أساليبه كثيرا وغلب على الكتاب التزود من القرآن الكريم وراح الخطباء يستشهدون بحياته ليحسن بها قولهم.[2]

ويلاحظ دارسو الادب العربى أن الشعر العربى، قد تأثر بالقرآن الكريم فى صوره، وفى ألفاظه ومعانيه خاصة فى عصور الدولة الإسلامية الأولى، كما كثر اقتباس الآيات القرآنية واستعمال حكم القرآن ومواعظه فى الكثير من الأبيات، وفى هذا المجال يسوق المؤلف بعض الأمثلة:

١ . من أمثلة ما أخذه الشعر من ألفاظ القرآن الكريم [3]:

يقول الشاعر :

لقد كلفتنى شطا　　　وأمرا خائبا فرطا

عن الآية: " ولا تعد عينك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا واتبع هواه وكان أمرًا فرطًا " (الكهف – ٢٨)

وقول الشاعر :

انكرتنى وما كان الذى نكرت　　　من الحوادث إلا الشيب والصلعا

---

(١) د. على صافى حسين: الأدب الصوفى فى مصر ص٥.

(٢)د. محمد زغلول سلام : أثر القرآن فى تطور النقد العربى: الطبعة الثالثة، القاهرة ص ٢٩.

(٣) فاروق شوشة: جمال العربية – الكويت، إبريل ٢٠٠٣م ، ص٢٢٣.

عن الآية: " فلما رأى أيديهم لا تصل إليه نكرهم وأوجس منهم خيفة "[1]

وقول الشاعر:

إنما يعذر الوليد ولا يعذر   من كـان فـى الزمـان عتـيا

عن الآية: " قال ربى أنى يكون لى غلامًا وكانت إمرأتى عاقرًا وقد بلغت من الكبر عتيًا "[2]

وقول الشاعر:

غـير تقـى يأمـر النـاس بالتـقى   طبيب يداوى الناس وهو عليل

عن الآية: " واتقوا يوما لا تجزى نفس عن نفس شيئًا "[3]

وقول الشاعر:

وخير لباس المرء طاعة ربه   ولا خير فيمن كان لله عاصيا

عن الآية: " يا بنى آدم قد انزلت عليكم لباسًا يوارى سوءاتكم وريشا ولباس التقوى ذلك خير "[4]

وقول الشاعر:

وذى ضعن كففت النفس عنه   وكنـت عـلى مساءتـه مقيتـا

عن الآية: " من يشفع شفاعة حسنة يكن له نصيب منها، ومن يشفع شفاعة سيئة يكن له كفل منها، وكان الله بكل شىء مقيتًا "[5]

وقول الشاعر:

نسب كان عليه من شمس الضحى   نورا ومن فلق الاصبـاح عمـودا

---

(١) سورة هود، آية ٧٠.

(٢) سورة مريم، آية ٨.

(٣) سورة البقرة، آية ٤٨.

(٤) سورة الأعراف، آية ٢٦.

(٥) سورة النساء، آية ٨٥.

عن الآية: " فالق الإصباح وجعل الليل سكنًا والشمس والقمر حسبانًا "[١]

وقول الشاعر :

واسلمت وجهى لمن أسلمت   له الأرض تحمل صخرا ثقالا

عن الآية: " بلى من أسلم وجهه لله وهو محسن فله أجره عند ربه" [٢]

ويقول الشاعر :

تراهن يلبسن المشاعـر مـره   واستبرق الديباج طورا لباسها

عن الآية:" يحلون فيها من أساور من ذهب ويبلسون ثيابًا خضرًا من سندس واستبرق" [٣]

وقول الشاعر:

بينما المـرء تـراه ناعمـا   بأمن الأحداث فى عيش رغد

عن الآية: " وقلنا لآدم أسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدًا حيث شئتما"[٤]

٢. من أمثلة ما أخذه الشعر من القرآن من صور ومعان:

يقول جرير:

فلا هو فى الدنيا مضيع نصيبه   ولا عرض الدنيا عن الدين شاغله

ويقال هذا الشعر فى الإنسان الذى يعيش حياته متوازنا يعمل لدنياه وفى الوقت نفسه لا تشغله الدنيا عن ممارسة عبادته، فهو يجمع بين الدين والدنيا، ويردد شاعر آخر المعنى نفسه فى قوله:-

أعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا   وأعمل لآخرتك كأنك تموت غدا

---

(١) سورة الأنعام، آية ٩٦.

(٢) سورة البقرة، آية ١١١.

(٣) سورة الكهف، آية ٣١.

(٤) سورة البقرة، آية ٣٥.

وهذا السياق والمعنى مأخوذ من الآية الكريمة: " وابتغ فيما أتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من الدنيا "[1]

ويقول الشاعر يحث قومه على التعاون والاتحاد وعدم الفرقة والتشرذم، حتى يكونوا يدًا واحدة فى مواجهة أى أخطار أو أزمات تواجههم:

وحبل الله تعصمكم قواه فلا تخشون لعروته انفصاما

وهذه الصورة الحسية التشبيهية للاعتصام بحبل الله مأخوذة عن الآيه الكريمة: " واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا" [2]

يقول جرير أيضًا مادحًا الخليفة الأموى عمر بن عبد العزيز:

(نال الخلافة أو كانت له قدرا) وهذا المعنى مقتبس من الآية الكريمة (ثم جئت على قدر يا موسى)[3]

وفى مدح عبد الملك بن مروان يقول جرير أيضًا:

الله طوقك الخلافة والهدى والله ليس لما قضى تبديل

ويقال هذا فى أن الله سبحانه وتعالى لا يخلف وعده وهذا المعنى فى الآيات الكريمة:

" لا تبديل لكلمات الله ذلك هو الفوز العظيم "[4]

وهكذا نكون قد استطعنا أن نتعرف على موقف الفنان العربى من الجمال، وفهمه له، وانفعاله به من خلال أحد أنواع نتاج العبقرية العربية الفنية وهو فن الشعر، وحسب المؤلف أنه لا يستطيع أن يخوض فى تفاصيل أكثر من هذا العرض السريع فى موضوع الشعر وذلك لعدم التخصص من جهة ولأن موضوع البحث فى الشعر العربى ليس هو مجال بحثنا من جهة أخرى... ولكننا آثرنا ألا نبدأ فى التعرف على وجهة نظر الفنان فى الجمال دون أن تكون نقطة بدايتا الشعر العربى حيث أنه سبق الفنون العربية كما سبق أن أشرنا، ولعلنا نستطيع أن نتعرف على جوانب أكثر

---

(١) سورة القصص، آية ٧٧.

(٢) سورة آل عمران، آية ١٠٣.

(٣) سورة طه، آية ٤٠.

(٤) سورة يونس، آية ٦٤.

تحديدًا ووضوحًا من نظرية الجمال العربية عندما نتعرض لموقف الفنان العربى من الفنون التشكيلية والموسيقى، فلقد افردنا لهذين الفنين حديثًا مفصلًا فى الفصلين التاليين من الكتاب.

على أننا إذا كنا قد اشرنا فى السطور القليلة السابقة إلى أثر الإسلام والقرآن الكريم على الشاعر العربى وموقفه من الجمال فإنه يجدر بنا ألا يفوتنا – قبل أن ننتقل إلى معالجة موضوع آخر من موضوعات بحثنا – أن نشير إلى أثر القرآن فى تطور النقد الأدبى وفى صقل الذوق الأدبى العربى بوجه عام.

ثالثًا: القرآن وحركة النقد العربى

لقد أثار القرآن الكريم منذ نزوله حركة فكرية نقدية عند المسلمين، بل وغير المسلمين، فنبه إليه الأذهان لما جاء به من جديد فى أساليب التعبير والبيان، وجذب إليه الأفئدة والأسماع بما جمع وحوى من روائع الكلم " فلم يسعهم إزاءه إلا التسليم بروعة أثره فى النفوس وفى العقول، واعترف بلغاؤهم وأولوا الفطن منهم بذلك الأثر وتحيروا فيه، فمن قائل أنه سحر، ومن قائل أنه أساطير الأولين أو سجع الكهان"(١)

ولقد بدات دراسات القرآن وتفسيره منذ زمن الرسول صلى الله عليه وسلم وفى صدر الإسلام بمحاولات فردية متفرقة ومحدودة لمعرفة المقاصد اللغوية لأسلوب القرآن، وكان هذا طبيعيًا حيث كان المجتمع الإسلامى الناشئ أحوج إلى التشريع الذى ينظمه، ويرسى قواعده، ثم تعمقت هذه الدرسات وتشعبت بحوثها فى بداية القرن الثالث الهجرى وظهرت منها اتجاهات ثلاثة: الاتجاه الأول: وهو التفسير الدينى للقرآن، وهو يحمل وجهة النظر الدينية وتاريخ التفسير، ومثال هذا النوع تفسير الطبرى.

والاتجاه الثانى: هو التفسير اللغوى النحوى للقرآن. ويتخذ هذا النوع من ألفاظ القرآن ولغته وتراكيبه ميدانًا له، ومن أمثلة نقاد هذا الاتجاه: أبو عبيده بن المثنى،

---

(١) د. محمد زغلول سلام: المرجع نفسه ص٢٩.

وأبو زكريا يحيى بن زياد.... أما الاتجاه الثالث: فى الدراسات القرآنية فيبحث فى أخطر ناحية فى تاريخ النقد الأدبى العربى وهى بحوث البيان وفنون التعبير المختلفة فى القرآن من بديع، وبلاغة، وغيرها، ومن أمثلة نقاد هذا الاتجاه الجاحظ، وابن قتيبة.

ثم ازدهرت دراسات القرآن الكريم بعد ذلك وبلغت أوج اكتمالها فى القرنين الرابع والخامس الهجرى حيث تجمعت الاراء، وتجوهرت النظريات وانتظمت الدراسات وأرست بنيانها على قواعد ثابتة وأصول محددة، وبرز فى هذه الفترة باحثـون من أمثال الواسـطى، والروائـى والخطـابى والباقلانى، وعبد القاهر الجرجانى، والزمخشرى، وابن الأثير وغيرهم.

ولم يكن العرب وحدهم ولا علماء المسلمين من مختلف الأمصار الذين تعرضوا فقط للقرآن الكريم بالدرسات والأبحاث، بل شاركهم فى ذلك كثير من العلماء المستشرقين ومنهم: " أرنست، سبريخر، كليمنت هيروارت، ستانلى لاينول، تولوكم "وغيرهم وما زالت الدراسات القرآنية حتى يومنا هذا تشغل تفكير العلماء والباحثين من الشرق والغرب على السواء.

وهكذا يمكننا أن نقول بأن القرآن الكريم كان صاحب فضل لا ينكر فى تربية الملكة النقدية عند العرب وتعهدها منذ نشأتها وتطورها فى دراسات القرآن والنقد والبلاغة .

"وكان لما امتاز به أسلوبه من روعة التعبير وجمال الأداء أكبر الأثر فى مقاييس الادب وموازينه وكان الشاهد من آياته الحكم والمرجع فى فنون القول وضروب الأساليب، وهذه ظاهرة خاصة بالأدب العربى وحده لم تشاركه فيها أى من الاداب الأخرى لأنها لم تحوى كتابًا مثل القرآن، وكان لهذا نتائجه التى لم تعرف فى أدب غير الادب العربى، ولا فى نقد إلا فى النقد العربى "(١)

---

(١) د. محمد زغلول سلام: المرجع نفسه ص٣٧٥.

رابعًا: مفهوم الشعر كفن عند النقاد العرب:

إذا كان مفهوم الفن فى أمة من الأمم وفى عصر بعينه هو الذى يحدد لنا موقف النقاد واتجاهاتهم، فيمكن لنا أن نقول إن مفهوم الفن عند العرب قد مر بمراحل متعددة، وتحول إلى وجهات مختلفة خلال تاريخ تطور الوعى الفنى والجمالى عند العرب منذ العصور الجاهلية حتى عصور الإسلام المتأخرة.

وعندما نكون فى معرض الحديث عن مفهوم الفن عند العرب فإننا كعادتنا منذ بداية بحثنا نبدأ حديثنا بفنون القول بصفة عامة، وفن الشعر على وجه الخصوص.

ولعل المفهوم العام السائد للشعر عند النقاد العرب أنه (فن الصنعة) ولقد كان النقاد العرب يقيمون وزنًا كبيرًا لهذه الصنعة وأصولها فى الشعر وفى الأدب العربى بوجه عام حتى اعتبر النقد إنه الكشف عن عناصر الصنعة فى العمل الأدبى ويقول الدكتور محمد زغلول سلام: "إن أول ما يقابلنا من تعريفات الادباء، والنقاد للشعر كونه صناعة كسائر الصناعات تثقفها اللسان، وقد مزج النقاد بين كون الشعر صناعة وبين مصطلحاته المختلفة من حيث النظم والنسج والوزن والمعانى والتشبيهات واقتبسوا من الصناعات الجميلة من الاصطلاحات ما يتفق وهذه المقارنة، وقد سمى أبو هلال العسكرى كتابه فى فنى النثر والشعر (كتاب الصناعتين)"[1].

ويشير الدكتور شوقى ضيف أيضًا فى هذا الصدد إلى ما جاء فى كثير من كتب القدامى من أنه " " قد تناثر فى أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات، فقد جعلوه كبرود العصب (أى الثياب اليمنية المنمقة) وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك، فهو فى رايهم يشبه صناعة الثياب فيه الملون وغير الملون، ومنه الموش (المزخرف المنقوش)، وغير الموشى[2].

---

(١) د. محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث ص٣٧.

(٢) د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص٢٣.

وعن الصناعة فى الشعر يقول الناقد العربى ابن طباطبا أن الشاعر فى تجربته الشعرية (يكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئًا منه فيشينه، وكالنقاش الماهر الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشير عقوده بأن يفوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها)[1].

أما ابن رشيق فيقول عن الشعر فى كتابه (العمدة): (واعتبر الشعر ضربًا من الموسيقى وإن كان ارفع منها شأنًا، وزعم صاحب الموسيقى أن ألذ الملاذ كلها اللحن ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان. والأشعار معايير الاوتار لا محالة مع أن صنعة الشاعر لا مهانة فيها عليه بل تكسبه مهابة العلم وتكسوه جلاله الحكمة)[2].

أما التوحيدى فيرى أيضًا أن الشعر فن مستقل له أصوله، وقواعده وأسراراه، وقوانينه، وله مكانة لا يستطيع أن يرقى إليها إلا المجيدون. والشعر فى رأى التوحيدى صناعة كسائر الصناعات (بل هو يطلق على الفن بصفة عامة الصناعة).

ويستطرد التوحيدى فى تعريف فن الشعر كأحد نوعى الصورة السمعية التى هى أحد أنواع صور الفن، بقوله " الشعر فن صناعى وحسى، فهو صناعى داخل فى حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقى الكسر واحتمال أصناف الزخرف، وهو حسى لدخول النظم فى طى الحس دخلت إليه الآفة وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز فى النثر "[3].

وفى كتابه (الإمتاع والمؤانسة يقول التوحيدى عن الشعر ان منتهاه قائم فى نفس صاحبه، ثابت فى قريحته، يجيش به صدره ويجود به طبعه ويصح عليه ذوقه.

---

(١) عيار الشعر ص ٦.

(٢) ابن رشيق: العمدة ج١ ص ٢٦.

(٣) التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة ص ١٣٤.

كما يقرب التوحيدى بين فن الشعر والموسيقى بأن " الشعر موسيقى لو دخلت على النثر لأفسدته، والغناء معروف الشرف عجيب الأثر عزيز القدر، ظاهر النفع فى معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد وإظهار النجدة، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده "(١).

ويعود أبو حيان التوحيدى فيذكر فى كتابه نفسه وصفًا للشعر على لسان معلمه أبى سليمان فيقول: " فى الشعر المعانى المعقولة مبسوطة فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شىء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياق الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر "(٢).

وهكذا فهم النقاد العرب فن الشعر كصناعة، وقد يثار سؤال هام عن سر اهتمام الشعراء والنقاد العرب بقيود الصنعة وأحكامها وأصولها فى الشعر العربى؛ ويفسر الباحثون والدارسون للشعر العربى هذه الظاهرة بأن الشعراء القدماء (لم يكونوا فى حاجة كثيرة إلى الصنعة ليكتسب شعرهم حسنه، بل أن حسن البداوة كما يقول المتنبى حسن غير مصنوع، والأساس أن الشعر القديم قد فاز بكل شىء ولم يبق للمحدثين شيئًا فسدت فى نظرهم طرق التعبير، ولم يجدوا أمامهم غير الصنعة أو التصنع ليكسبوا شعرهم شيئًا من الطرافة والرونق)(٣).

وفى هذا يرى ابن طباطبا أن الذى ادى بالشعراء المحدثين إلى التصنع والتكلف عدة أسباب أولها أن أبواب المعانى قد سدت أمامهم حيث استأثر بها الشعراء السابقون ولم يتركوا شيئًا لهم يطرقوه من بعدهم، وثانيها أن طبيعة الحياة والمستلزمات الاجتماعية الجديدة دفعتا الشعراء إلى التكلف فى أشعارهم، ويقول

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣٦.
(٢) عفيف بهنسى: علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى، مرجع سابق ص٦١.
(٣) د. زغلول سلام: المرجع السابق ص٧٩.

ابن طباطبا فى كتابه فى هذا الصدد (والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم كانوا قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة خلابة ساحرة، فإن أتوا بها يقصر من معانى أولئك ولا يربى عليها لم يتلق القبول وكان كالمطرح المبلول)[1].

وبوسعنا أن نضيف إلى اسباب اهتمام الشعراء العرب بالصنعة وقواعدها فى أشعارهم أن طبيعة الحياة فى البيئة الصحراوية جعلت المعانى والأغراض الأخلاقية والاجتماعية ما هو محدود وثابت مثل الشجاعة والكرم والذود والفروسية واغراض الغزل والمدح وكلها ميادين محدودة، ولا تتغير بالنسبة للشاعر العربى مما جعله يضع المعنى فى المرتبة الثانية ويؤثر عليه الشكل الفنى الذى تحكمه صناعة الشعر وقيودها وقوانينها.

العوامل الموضوعية:

وهذا المفهوم للشعر كصنعة أدى بالناقد العربى إلى وضع القواعد الموضوعية للعمل الأدبى نثرًا أو شعرًا، تلك القواعد التى تضبط الشعور الجمالى وتحدد اتجاهه ومن هنا كان الاتجاه العام لدى النقاد العرب بأن الجمال موضوعى فى العمل الفنى. بمعنى أنه لابد لكى يكون الشعر جميلًا، ومعبرًا أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط والمواصفات التى حددها النقاد واستمدوها من أصول صناعة الشعر وقواعده وقوانينه. وأن الكشف عن هذه القيم والمواصفات الكامنة فى الشعر تتطلب المهارة الكبيرة فى أصول هذه الصناعة، ودراية واسعة بشئونها وخبرة طويلة فى قوانينها حتى يتمكن الناقد من التمييز بين الشعر الجيد والشعر الردئ.. وللامدى فى هذا المعنى عبارته المشهورة، فقد سئل عن سبب رفضه لشعر – يستحسنه الناس – فرد قائلًا: (إذا قال لك الصيرفى أن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تنفقه، فلا ينفعك قول غيره أنه جيد)[2].

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص٨.
(٢)المرجع نفسه ص ٦٨

وعلى هذا فقد راح النقاد يقننون هذه المواصفات ويعددونها، وراحوا يتفقون أحيانًا ويختلفون أحيانًا اخرى فى تعداد هذه الشروط والقواعد التى يجب توافرها فى الشعر الجميل، أو فى طبيعة هذه الشروط من حيث ما يتصل منها بالشكل الفنى، وما يتصل بالمضمون نفسه، إلا أننا نجد أن النقاد الذين يؤيدون الصنعة فى الشعر يتفقون فى ضرورة توافر هذه القواعد الموضوعية فى العمل الشعرى نفسه لكى يمكن إطلاق صفة الجمال والجودة عليه.

وانطلاقًا من هذا المبدأ راح بعض النقاد يحددون درجة جمال الشعر وبلاغته بقدر ما يحتوى عليه من هذه المواصفات والقيم الموضوعية التى تسبب له الجمال وتعطى له قيمته – وفى هذا يقول ابن سلام فى مجال الحديث عن جمال الشيء وتقدير الناس له وفقًا لدرجة هذا الجمال (وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال ناصعة اللون جيدة الشطب نقية الثغر حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة الشعر، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار ومائتى دينار، وتكون أخرى بألف دينار أو أكثر، ولا يجد واصفها مزيدًا على هذه الصفة)[1]. وكلام ابن سلام يعنى أن حقيقة الجمال وخصائصه التى تعارف عليها الناس موجودة فى هذه الجارية وتلك ولكن تختلف فى درجاتها من جارية لآخرى، وأن هذه الفروق بين درجات الجمال لا يدركها سوى خبير بها.

أثر الطبع

والى جانب مفهوم الشعر كصنعة كان هناك مفهومًا آخر موازى له هو (الطبع)، ولذلك ظهرت فئة من الشعراء أطلق عليها طائفة المطبوعين الذين يقول عنهم الجاحظ (تأتيهم المعانى سهوا وزهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالًا)[2]. ويقصد به ارتجال الشعر بالالهام والبديهة دون معاناة وتدقيق فى احكام القواعد وأصول صناعة الشعر حتى انقسم الشعراء إلى قسمين: شعراء الطبع، وشعراء الصنعة وإن كان بعض الباحثين ودارسو الشعر العربى ينفون هذا التقسيم. ويقول الدكتور

(١) د. محمد زغلول سلام: المرجع السابق ص١٠.
(٢) الجاحظ: البيان والتبين ج٢ ص٢٥.

شوقى ضيف إن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم: (حيث أن كل الشعر العربى شعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة، ثم يضيف (إن هذا التقسيم من حيث هو صحيح، ولكن ينبغى أن نتلقاه بشيء من الحذر فإن هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يلغون التكلف إلغاء، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاء)[1].

العوامل الذاتية

وإذا كنا قد فهمنا الصنعة فى الشعر بأنها تحتم وجود بعض المواصفات والقواعد الموضوعية التى يجب توافرها فى الشعر لكى يكون جيدًا، فإن هناك شرطًا آخر لإدراك تلك القواعد الموضوعية فى الشعر الجميل، وهذا ما يسميه نقاد العرب (بالطبع السليم) وهذا يعنى اشتراط سلامة الحواس، والدربة والخبرة لدى المتذوق؛ حتى يمكنه تذوق الجمال فى العمل وهذه كلها عوامل تتعلق بالتذوق الفنى، وبذلك تتأكد موضوعية الجمال. ذلك أن هذه العناصر الموضوعية تحتاج إلى الإحساس السليم لإدراكها والانفعال بها. ولقد سبق أن راينا كيف اشترط الغزالى سلامة الحواس وتأديتها لوظائفها أداءً سليمًا، حتى يمكن أن تتذوق الجمال وتفرق بين الجميل والقبيح.

وفى هذا يضيف الآمدى إلى العناصر الموضوعية التى تتطلبها الصنعة قوله: "ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاراه إلى الاحتجاج وهى علة ما لا يعرف إلا بالدرية ودائم التجربة وطول الملابسة وبهذا ؛ يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة عن سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته، بعد أن يكون هناك طبع فيه تقبل لتلك الطباع وامتزاج وإلا لا يتم ذلك)[2].

وهكذا نرى أن هذا المفهوم لسلامة الطبع الحس عند المتذوق للجمال يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما قاله الشاعر القديم:-

---

(١) د. شوقى ضيف: المرجع السابق ص٢٤.

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى ص١٦٠.

والذى نفسه بغير جمال   لا يرى فى الوجود شيئًا جميلًا

ويقودنا هذا إلى استخلاص نتيجة هامة وهى أن النقاد العرب كانوا يتفقون فى إيمانهم بتفاعل العوامل الموضوعية والذاتية فى تقدير الجمال فى العمل الفنى، فلقد سلموا بأن الجمال موضوعى موجود فى الشيىء الجميل وأنه لا بد أن ينطوى على مجموعة من الخصائص والقيم اذا توفرت فيه صار جميلًا، واتفق الناس على وصفه بالجمال، وهم فى الوقت نفسه يتفقون أيضًا على أن الجمال ينطوى على جانب ذاتى يتفاوت بتفاوت الناس وقدراتهم ومعارفهم وخبراتهم، وهذا الجانب يخص المتذوق ذاته ومدى استعداده لإدراك تلك الصفات الموضوعية وتمييزها والإحساس بها وتقبلها.

وإذا كان نقاد العرب والشعراء أنفسهم اهتموا لبناء أحكامهم على الشعر بالقواعد الموضوعية والشروط التى تتطلبها اصول الصناعة فى الشعر فإنهم قد تركوا الجانب الذاتى فى الحكم على الشعر للعامة وجمهور المتذوقين.

وعلى أية حال فلسنا فى هذا الموضع بصدد مناقشة قضية الموضوعية والذاتية فى تذوق الجمال، فلقد اختلفت فيها آراء العلماء وفلاسفة الجمال منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ولكن يكفينا فى هذا الموضوع أن نستخلص نتيجة عامة.

أثر العوامل النفسية :

وهذا المفهوم للشعر كصنعة والذى وجدناه سائدًا فى شعر العصر الجاهلى نجده يمتد أيضًا إلى العصر الإسلامى حيث ينمو مع نمو الحياة العربية غير أن هذا النمو لم يؤدى إلى ظهور مذاهب جديدة فى الشعر العربى فى العصر الإسلامى بل كان نموا لمذهب الصنعة القديم ورعاية له حيث (أقبل صناع الشعر يبالغون فى الاهتمام بحرفتهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحبير)[1].

على أن الموقف الجمالى العربى ما لبث أن تطور بما يمكن أن يثير الشكوك فى مسألة القواعد الموضوعية للجمال، وهذا التشكك قد يبدو لأول وهلة للمتطلع

---

(١) د. شوقى ضيف: المرجع نفسه ص٣٥.

لآراء بعض نقاد العرب من أمثال الآمدى وابن سلام والقاضى الجرجانى، وتبدأ نقطة التحول من تلك التساؤلات التى قد يثيرها هؤلاء النقاد والتى مؤداها أنه إذا كانت هناك صفات موضوعية محددة للشيىء الجميل، فهل معنى هذا أن يتفق كل النقاد على رأى واحد وتتطابق آراؤهم دون أن يكون هناك أدنى احتمال للخطأ أو الاختلاف. وإذا اتفق شيئان فى صفاتهما الموضوعية؛ فبماذا نفرق بين جميل وجميل آخر؟ ويبدو أن النقاد العرب مجمعون على أن الجمال والقبح درجات، فقد يتفاوت جميل وجميل فى درجة جمالهما كما يتفاوت القبيح والقبيح فى درجة قبحهما، وهذا المفهوم يدعونا إلى التسليم بعدم وجود قاعدة تفرق بين الجميل والجميل، وإنما يعتمد هذا التفريق على الخبرة والفطنة والتدريب والمهارة وكلها أمور شخصية ذاتية بحتة. ولكن مع ذلك فإن هذا لا يعد تحولًا ذا قيمة فى المفهوم العربى للفن، ولا يزال لا يتعدى المفهوم السائد للصنعة، وما تتطلبه من قواعد وشروط جمالية فإن أحدا لا يختلف فى أن قواعد الصناعة لا يستطيع إدراكها والكشف عنها إلا كل ذى علم وخبرة بهذه الصناعة وشأنها فى ذلك شأن سائر الصناعات.

أما ذلك التطور فى الموقف الجمالى العربى الذى يعتبر بحق تحولًا عن مفهوم الفن كصنعة عند العرب، فإنه يتمثل فى اراء الناقد العربى القاضى الجرجانى الذى يقلل من قيمة العوامل الموضوعية ويرد الجمال إلى مفاهيم نفسية بحتة مما يجعله يسلم بأن الجميل هو ما يثير فى نفوسنا أحاسيس بعينها، فإن الشىء القبيح الذى يخلو من الصفات الموضوعية للجميل قد يكون جميلًا إذا نجح فى إثارة المشاعر فى نفوس مشاهديه، ويتحقق هذا المفهوم من قول الجرجانى فى الوساطة: (وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى اوصاف الكلام وتذهب فى الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق ثم تجد اخرى دونها فى انتظام المحاسن، والتئام الخلقة وتناسق الأجزاء وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة وأوفى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم. وان قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت لهذه المزايا سببًا ولما خصت به مقتفيًا ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة وهى مقصورة عن الأولى فى الأحكام والصنعة وفى الترتيب والصيغة،

وفيها يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ورددته رد المستبهم الجاهل، ولكان أقصى ما فى وسعك وغاية ما عندك أن تقول: موقعه فى القلب الطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعد مع هذا الحال معارضًا يقول لك فما عبت من هذه الأخرى؟ وأى وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت وتتكامل فيها ذية وذية؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله إلى باطن تحصله الضمائر)[1].

وهكذا يمكن أن نستخلص أن الجميل فى رأى الجرجانى هو ما علق بالقلوب وما ارتبط بباطن الضمائر، وأن الصفات الموضوعية والقواعد الجمالية ليست شرطًا حتميًا يسبب جمال الجميل، فقد يكون الشىء خاليًا من هذه الصفات ومع ذلك يعتبره الجرجانى جميلًا لما يثيره فى النفوس من احاسيس ومشاعر وانفعالات قد لا تدركها الحواس البشرية.

ولعل هذا المفهوم النفسى للعمل الفنى الذى أشار إليه القاضى الجرجانى هو نفس ما نادى به فلاسفة الجمال المعاصرين فى أوروبا من أمثال كاسيرر وسانتايانا..

الخلاصة فى مفهوم فن الشعر عند العرب

من العرض السابق لاراء النقاد العرب فى مفهوم الفن والشعر بوجه خاص والمتغيرات التى طرأت على هذا المفهوم، نستطيع أن نقرر أن هناك مفهومًا عامًا للفن قد سيطر على فكر النقاد العرب بشكل قد فرض نفسه بحيث لا يدع للفكر فرصة للتحرر من هذا المفهوم، ذلك هو مفهوم الفن كصنعة. ذلك المفهوم الذى تحطمت على صخرته كل محاولات التطور فى سير النقد العربى وفى مفهوم النقاد العرب للفن، فبالرغم من تلك المقدمات الفلسفية الجمالية التى كانت تهدف إلى إتاحة الفرصة للفنان للتعبير عن نفسه بقدر أكبر من الحرية، دون الالتفات إلى ما يفرض عليه من قيود الصنعة، وعلى الرغم من محاولات النقاد العرب التحرر من

(١) القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه طبعة صبيح ١٩٤٨ م ص٣٠٥.

قيود هذه الصنعة التى تحول الفن إلى صورة جامدة لا حياة فيها، وبالرغم من محاولات النقاد لبث الروح فى الشكل الجميل عن طريق تحميله بالفكر الإنسانى، فإن تلك المحاولات جميعها من جانب النقاد العرب قد تراجعت لتعود إلى الخط الأول الذى يمثل مفهوم الصنعة السائد، فهذا هو القاضى الجرجانى بعد أن ضرب عرض الحائط بالقواعد الموضوعية، ونادى بحرية التعبير والتحرر من قيود الصنعة نراه يعود فيقرها ويعترف بضرورتها: أما عبد القاهر فبعد ما ثار على الشكل وحده نراه يأخذ على عاتقه مهمة التوفيق بين الشكل والمضمون، وكأننا نرى أن فكرة الصنعة فى الشعر تشد إليها فكر الشعراء والنقاد بصفة دائمة ومستمرة بها لا يسمح لهذا الفكر بالانفلات من قبضتها، وفى ذلك يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: (والذين اهتموا بالتأمل كالآمدى، أو بالحرية كالقاضى الجرجانى أو بالفكر كعبد القاهر لم يخرجوا من قيود الصنعة، ولكنهم أضافوا إليها ما يدرك بالبصيرة فخففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا فى تلك القواعد شيئًا من الروح، ولكنهم كانوا يبدأون دائمًا من منطقة الجمال الشكلى أو الظاهرى، أو الجمال الحر الذى يمتع دون مفهوم ودون غاية)[1].

(١) د. عز الدين اسماعيل: المرجع السابق ص١٦٩.

الفصل الثانى

الإسلام... والفنون التشكيلية

- أولًا : العقيدة الإسلامية ومدى حاجتها إلى الفن
- ثانيًا: الإسلام... وقضية الفن بين التحريم والإباحة
- ثالثًا: فلسفة التجريد كجوهر الفن الإسلامى
- رابعًا: فلسفة الفن الإسلامى من خلال قوامه الروحى
- خامسًا: الزخرفة العربية والفلسفة الوسطية فى الإسلام
- سادسًا: أصداء الفن الإسلامى فى الفنون الملاحقة

الفصل الثانى

الإسلام.... والفنون التشكيلية

بين الفن والدين عبر التاريخ علاقة لا سبيل إلى إنكارها، بل هى علاقة جديرة بالتأمل، بل بالاهتمام والتقدير، وتعتبر هذه العلاقة بين الفن والدين واحدة من أكثر القضايا التى تناولتها دراسات الباحثين ومؤرخى الفن على مر التاريخ، فنحن إذا نظرنا وراءنا نحو الماضى فنرى الدين والفن يبرزان يدًا فى يد من أعماق ما قبل التاريخ المظلمة، وبدا عليهما طوال قرون عديدة إنهما مرتبطان ارتباطًا لا ينفصم لم تظهر أولى دلائل انفصاله إلا منذ حوالى خمسمائة مضت من السنين، فالدين هو كشف للحقيقة وبحث عنها خلال الكون ومن ورائه وهذه الرؤية الكشفية كانت على مر التاريخ حافزًا قويًا للفنون إلى نهضة ترتفع فيها مرتبة الفن إلى افق الدين، ويصل فيها الفنان المبدع إلى مرتبة الكاهن ورجل الدين[١].

ومن هنا كان ذلك التوافق بين انتشار الوعى الدينى وقيام نهضات فنية ذات طابع متميز فى مختلف الحضارات التاريخية.

وبعد هذه المقدمة السريعة وقبل أن نستطرد فى موضوع بحثنا فى هذا الفصل وهو موقف الإسلام من الفنون الجميلة، يهمنا أن نتعرف – بشكل خاطف – على موقف الديانات السماوية السابقة على الإسلام من هذه الفنون ومدى ما بين هذه وتلك من ارتباط.

---

(١) هربرت ريد – معنى الفن ترجمة سامى خشبة ص ٣٢.

اليهودية....والفن

كانت اليهودية أول دين سماوى جاء بالتوحيد ونادى بالوحدانية والبعد عن مظاهر الوثنبة وقد جاءت اليهودية حيث كانت الوثنية هى الديانة الشائعة على الأرض، وحيث كانت الفنون التشكيلية من عمارة ونحت ونقش، وتصوير من أهم أعمدة هذا الدين. ولكن كان على اليهودية فى ذلك الوقت أن تتصدى لعبادة الاوثان وان تخرج الناس من ظلمات الوثنية إلى نور الوحدانية، فكان من الضرورى أن تحول اليهودية بين الناس وبين هذه الفنون التى تزيد من وثنيتهم، وتفتح اذهانهم اليها، وتشددت اليهودية فى هذه الحيلولة فحرمت الفنون الجميلة بكل أنواعها تحريمًا صريحًا على بنى إسرائيل. فقد جاء فى التوراة فى الإصحاح العشرين من سفر الخروج (الآية ٤) "لا تصنع لك تمثالا منحوتا، ولا صورة مما فى السماء من فوق، وما فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الارض ولا تسجد لهن ولا تعبدهن لأنى أنا الرب إلهك إله غيور، جاء أيضًا فى الاصحاح الرابع من سفر التثنية (الآيات ١٥، ١٦، ١٧) " فاحتفظوا جدًا لأنفسكم فإنكم لم تروا صورة ما يوم كلمكم الرب فى حوريب من وسط النار لئلا تفسدوا وتعملوا لأنفسكم تمثالًا منحوتًا أو صورة مثال ما شبه ذكر أو انثى، شبه بهيمة ما مما فى الأرض، شبة طير ما ذى جناح مما يطير فى السماء، شبه دبيب مما على الأرض، شبه سمك مما فى الماء من تحت الأرض ".

وبهذه النصوص قضت اليهودية على الفنون قضاء مبرما فلم تستخدم الفن فى عباداتها كما حدث بالنسبة للديانة الوثنية التى سبقتها وإن كانت الحضارة اليهودية قد بلغت أوجها فى عهد داود وسليمان، فتقدمت الصناعة ونهضت التجارة، وازدانت فلسطين بما شيد فى ذلك العهد من قصور ومعابد ومحاريب وتماثيل وجفان كالجواب أشار إليها القرآن الكريم فى سورتى النمل وسبأ، كما أشارت إليها أيضًا كتب التاريخ فقد استعان اليهود فى ذلك، بالاجانب من مصريين وفينقيين وآشوريين[١].

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: الإسلام والفنون الجميلة ص٨.

المسيحية... والفن

وعندما انتشرت المسيحية فى أوروبا أبان العصور الوسطى اتخذت لنفسها من الفن موقفًا مختلفًا، فبعد أن كان الفن عند اليونان فنًا دنيويًا جاءت المسيحية لتبعد بالفن عن الحياة الدنيا وتتجه به إلى حياة الآخرة وحياة الفضيلة، وأصبحت التماثيل العارية والصور الشهوية ممنوعة وتعتبر خارجة على أصول الدين وتعاليمه؛ ولهذا اتجه الفن لتصوير النزعات السامية فى الإنسان والخصال الحميدة كالتوبة، والاستشهاد فى سبيل الدين، والتضحية من أجله، وتحمل العذاب والآلام فى سبيله، والأمل فى المستقبل. ويقول لامنيه عن الفن المسيحى فى كتابه L'art et du le Beau, Paris 1841. " وتبعا لهذا اتجه الفن إلى موضوع جديد هو تمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح عليه السلام، والإشادة بطهارة العذراء وإخلاص الحواريين واستشهاد القديسسين، فكان كل هذا موضوعًا خصبًا وغزيرًا لخيال الفنانين فى القرون الوسطى وما بعدها حتى خطا الفن وخاصة التصوير خطوات موفقة إلى الامام"[(١)]. وفى ذلك أيضًا يقول زكى محمد حسن: " ساد فى الفن المسيحى زهاء الف وخمسمائة عام تصوير الحوادث الدينية، وتاريخ المسيحية وسيرة ابطالها، ولم يبدأ الفن المسيحى فى التحرر من نفوذ الدين إلا اعتبارًا من عصر النهضة فى القرن الخامس عشر" [(٢)].

على أننا من جهة اخرى عندما نتامل المبادئ التى قام عليها الدين المسيحى نجد أن المسيحية قامت على النظرة الزاهدة للدنيا، فدعت إلى ترك الدنيا والتجرد منها والانقطاع إلى الآخرة والإقبال عليها، ولقد انعكست هذه المبادئ فى قول السيد المسيح فى الاصحاح السادس من انجيل متى: " لا يقدر أحد أن يخدم سيدين لأنه إما أن يبغض الواحد ويحب الآخر، أو يلازم الواحد ويحتقر الآخر، لا تقدرون أن تخدموا الله والمال، لذلك اقول لكم لا تهتموا لحياتكم بما تأكلون وتشربون ولا لأجسادكم بما تلبسون ". وجاء أيضًا فى إنجيل متى (إصحاح ٥، ٦، ١٨، ٢٥) ما

---

(١) عبد العزيز عزت: الفن وعلم الاجتماع الجمالى ط٢، ١٩٩٥م، ص٨٠.
(٢) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٦٩.

نصه: " لا يقلقنكم أن تبحثوا عن الجهة التى تجدون فيها ما تأكلون وما تشربون لاستبقاء حياتكم ولا الجهة التى تجدون فيها الثياب لكساء أجسادكم " ويعلق عبد العزيز مرزوق على ذلك فيقول: " ومثل هذه المبادئ ليس فيها ما يشجع على ازدهار الفنون الجميلة لانها تنكر جمال هذه الدنيا لذلك لم تبتدع المسيحية فنًا جميلًا بل انتفعت بالفن القائم بين يديها، وما الفن المسيحى المعروف الآن إلا فن وثنى لبس رداء المسيحية فهو فن مسيحى فقط باعتبار ما يؤديه للدين المسيحى من خدمات لا باعتبار أنه يعبر عن فلسفة هذا الدين لان فلسفة الدين المسيحى قوامها الزهد والتقشف، وكلاهما والفن الجميل على طرفى نقيض "(١).

ولقد سجل لنا التاريخ موقفا مشهور للمسيحية بازاء الفنون التشكيلية، وذلك عندما شن رجال الدين المسيحى حربا شعواء على كل مظاهر الفن حيث قاموا بتحطيم كل ما تحتويه وتزخر به الكنائس من تماثيل وصور وايقونات، تلك الحركة التى اطلق عليها المؤرخون اسم (الأيقونيزم) والتى نشأت فى أواخر القرن الثامن الميلادى فى آسيا الصغرى ثم منها امتدت إلى سائر أنحاء الامبراطورية البيزنطية حيث رعاها الأمبراطور (أليو) الثالث وأصبح أشد أعداء الصور والتماثيل؛ على أن بعض الباحثين يشككون فى هذا الموقف من رجال الكنيسة ضد الفن فيقول زكى محمد حسن: "ولكننا يجب أن نذكر أن المسيحية بوجه عام كانت ترى أن الفنون التصويرية وسيلة طيبة لتثقيف المسيحيين فى دينهم، وقال بعض قديسيهم فى هذا الصدد: " ان اللوحات الفنية فى الكنائس تشرح للامين ما لا يستطيعون قراءته فى الكتب، وان النظر أقدر من السمع فى ان يبعث على الايمان، كما يجب ألا ننسى أن أعداء الصور والتماثيل فى المسيحية كانوا يحرمون استعمالها فى الكنائس والأغراض الدينية وفى تمثيل المسيح والقديسيين وآباء الكنيسة ولكنهم لم يحرموا تماثيل الأفراد أو اتخاذ الصور على التحف والألطاف "(٢).

وبعد هذا العرض السريع لموقف كل من اليهودية والمسيحية – كدينين سماويين

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص٩.

(٢) زكى محمد حسن: التعليقات على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور باشا، ص ١٣٠.

– فى الفن ننتقل إلى التعرف على موقف الدين الإسلامى من الفنون التشكيلية بصفة خاصة، لكى نتبين مدى الاختلاف أو التشابه بين هذا الموقف والموقفين السابقين.

أولاً: العقيدة الإسلامية ومدى حاجتها إلى الفن

وقفت الديانات السابقة على الإسلام من الفنون التشكيلية موقفين متضاربين فمن الأديان ما انكر هذه الفنون وقضى عليها قضاء مبرمًا بل حال دون قيامها أصلا، كاليهودية، ومنها ما استفاد بهذه الفنون فى تقريب العقائد للأذهان كالمسيحية، ولكن الدين الإسلامى وقف من الفنون موقفًا مختلفًا لهذين الموقفين، أن موقف الدين الإسلامى من الفن هو موقف خاص به، انبثق من صميم العقيدة الإسلامية، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا – بالفكر الإسلامى – وفلسفته ومثاليته، ويتلاءم تلاؤمًا فذًا مع دين الإسلام وتعاليمه ومبادئه، ذلك أن الإسلام تضمن توجيهات مختلفة كان لها أبعد الأثر فى تكوين الفن الإسلامى بعضها إيجابى، وبعضها سلبى، وبعضها يعتبر عوامل مساعدة على رقى الفنون الجميلة وازدهارها فى الإسلام "[1].

وعن صلة الدين الإسلامى بالفن يقول ديماند: " إن انعدام الصلة بين الدين الإسلامى والفن أمر ظاهر، على العكس ما هو معهود فى الديانات الأخرى كالديانة المصرية والبوذية والمسيحية مثلًا، وقد قيل أن الفن ولاسيما فى منتجاته العليا يعبر عن فكرة دينية من الإنسان أو بواسطته، وإن الفن والدين توأمان منذ البداية ولكن هذا لا يصدق على الدين والفن الإسلامى "[2].

أن أهم ما يميز دين الإسلام هو: " انتفاء الواسطة بين العبد وربه، وعدم حاجته إلى مناسك خاصة بعيدة الصلة عن الحياة، وهذا ما وجدته العقول العملية فى الإسلام، وذلك لخلوه من الأسرار وعبادة القديسين ولا حاجة به إلى الهياكل والمعابد لأن الأرض كلها مسجد لله"[3].

فان أداء شعائر الدين الإسلامى ليس مقصورًا على مكان معين كما فى بعض

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق ص ١١.
(٢) زكى محمد حسن: المرجع السابق، ص ٦٦٩.
(٣) د. عبد الحليم محمود: أوروبا والإسلام، القاهرة، ١٩٧٣م ، ص١٩٤.

الأديان الأخرى بل أن تنفيذ الفرائض، وإقامة الشعائر، واتباع تعاليم الإسلام وتأدية العمل الصالح ابتغاء مرضاة الله هى عبادات يؤديها المسلم ويمارسها فى البيت وفى المسجد، وفى الشارع وفى محل العمل، ولقد قال تعالى: " وجعلت فى كل أرض طيبة مسجدا وطهورا ".

ويقول العلامة (كروسويل): " ليس فى الإسلام أقداس دينية تتطلب مراسمها كاهنًا مقدسًا، فأى مسلم يستطيع أن يقوم بأى شعيرة دينية، ويستطيع - إلا فى حالات معينة - أن يقود الناس فيها، وبعض الوظائف الدينية يقوم بها فقهاء متخصصون هم العلماء، وأى فرد ذى ذكاء وشخصية يستطيع أن يسمو إلى تلك الوظيفة "(١).

كما يؤيد هذه الحقيقة أيضًا العالم كويلر يونج حيث يقول: " ولكن الإسلام يختلف عن المسيحية الرومانية فى أنه لا يتخذ لنفسه نظم الكنيسة والقسيسين والقرابين، ولقد تبدو البروتستانتية الخالصة دينا كهنوتيا إذا وازناها بالإسلام الذى يحرص على التوحيد الخالص والذى لا يحتمل أى تدخل بين الإنسان وخالقه "(٢).

وفى كتابه بعنوان (الفكر الإسلامى والتطور) يقول فتحى عثمان عن انتفاء الواسطة بين الإنسان وربه: " ان الإسلام لا يقيم مثل تلك الطبقة الجامدة التى تحترف إقامة الشعائر وتباشر الوساطة بين العبد وربه، إذ أن كل مسلم هو رجل دين يناجى ربه مباشرة ومن ثم لا مجال لطبقة رجال الدين التى عرفت فى التاريخ تارة عند صراع البابوية والإمبراطورية واخرى فى تحالفها مع الأشراف ضد عامة الشعب، أما علماء الدين فى الإسلام فانهم مبلغين لما درسوه وليس لهم فى ذاتهم قداسة ويستطيع كل فرد أن يتعلم عنهم أو عن طريقهم ما يصحح قيامه بالشعائر ثم يعتمد على نفسه وحده "(٣).

---

(١) ج. ر. كريسول: بعض نواح مشتركة بين العالمين الإسلامى والغربى (مقال فى مجلة الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة) مؤسسة فرانكلين، ١٩٩٥م، ص٢٠٦.

(٢) كويلريونج: أثر الإسلام الثقافى على المسيحية (مقال فى المجلد السابق، ص ٢٤٣).

(٣) فتحى عثمان: الفكر الإسلامى والتطور، دار القلم، القاهرة، ص١٦٠

وهكذا لم يجد الدين الإسلامى له أدنى احتياج للأستعانة بالفنون الجميلة فى إقامة شعائره أو شرح عقيدته أو تقريب افكاره إلى أذهان المسلمين، ولم يولد الفن الإسلامى فى خدمة الدين، ولم يضع نفسه فى خدمته منذ نشأة هذا الفن ان الإسلام لم يستخدم الفن فى طقوسه الدينية أو فى نشر العقيدة الإسلامية، كما حدث بالنسبة للاديان الاخرى حيث كانت تماثيل الآلهة وصورها فى أماكن العبادة، وادواتها - أهم المظاهر الفنية.

وعلى الرغم من أن المساجد كانت من أهم مظاهر العمارة الإسلامية إلا أنه لم يكن لها فى الإسلام الشان العظيم والقيمة المطلقة للمعابد عند قدماء المصريين والإغريق والبوذيين، أو التى كانت للكنائس عند المسيحيين. ففى مساجد الإسلام لا نرى ما تزخر به الكنيسة من تماثيل الآلهة وصور القديسيين واللوحات الفنية التى تروى القصص الدينية وتسجل أحداث الدين المسيحى. فنحن إذا دخلنا المسجد الإسلامى فسوف لا نجد على سبيل المثال التماثيل واللوحات الفنية التى تمثل أحداث التاريخ الإسلامى وسير الأبطال وغزوات الجهاد فى سبيل الدين والاستشهاد من أجله وكذا تماثيل وصور الرسول محمد وصحبه، واللوحات التى تعبر عن حياته وزهده وعدله وإيمانه وتعبده وحالات تلقى الوحى من جبريل عليه السلام، أما الامام فى المسجد فهو لا يرتدى فى صلاته الملابس الفضفاضة ذات الألوان المتعددة الزاهية والنقوش والزخارف الفنية الدقيقة، ولا يمسك هو وأعوانه بالمباخر والأدوات الدينية التى يتجلى فيها جمال الفن وروعة الزخرفة ودقة الصناعة [١].

أما المؤرخ الفنى والناقد الأمريكى ريتشارد إيتنجهاوزن فيقول عن علاقة الدين بالفن الإسلامى، وذلك فى مقدمة كتابه (فن التصوير عند العرب) [٢]."

" أن الرسول محمد لم يعتبر نفسه سوى إنسان عادى قد اختاره الله لاداء رسالته فهو لم يزعم أنه يصنع المعجزات أو أنه يتمتع بقوة خارقة للطبيعة، وعلى عكس

(١) زكى محمد حسن: المرجع والموضع نفسه.
(٢) ترجمة الدكتور عيسى سلمان وسليم التكريتى: وزارة الإعلام - بغداد، ١٩٧٣م.

البوذية والمانوية والمسيحية لم يرع الإسلام التصوير الدينى الذى يدور حول حياة الرسول الجديد، فبدلًا من ذلك رفعت الرسالة السماوية بشكلها المكتوب إلى منزلة عظمى، وبدلًا من التصاوير المقدسة استعملت اقسام من نصوصها فى اشكال زخرفية فى الأبنية "

وبالرغم من عدم تسخير الفن الإسلامى لخدمة الدين بالرغم من هذا الانفصال بين الفن الإسلامى والدين والذى قد يبدو للبعض من النظرة السطحية لمظاهر هذا الفن، وبالرغم من تلك العلاقة الجوهرية والمباشرة التى نفتقدها فى موقف الدين الإسلامى من الفن، بالرغم من كل ذلك بوسعنا أن نقرر فى اطمئنان أن الفن الإسلامى قام فى خدمة الوعى الدينى بدور عظيم ومجيد لا يمكن إنكاره ولكنه فى مجال بعيد كل البعد عن المألوف وبطرق أعمق وابعد أثرًا من الطرق المباشرة التى لعبتها الفنون الاخرى.

ذلك أن الفن الإسلامى يقوم على أسس العقيدة الإسلامية ويتخذ خصائصه وشخصيته من روح الإسلام وفلسفته وتعاليمه ومبادئه، وهو بحق يعبر عن الروح الإسلامية ومثالياتها خير تعبير.

وفى مقال بعنوان (الدين والفن المعاصر) تتحدث عايدة عبد الكريم عن علاقة الدين الإسلامى بالفن، وبوسعنا أن نقتطف من هذا المقال السطور التالية لنختتم بها حديثنا عن هذا الموضوع.

فتقول صاحبة المقال: " أن الوعى الدينى الإسلامى تميز بأنه أكد أن سر الكون الأوحد من وراء خيال الإنسان، وإن كل ما يخطر على قلب بشر فهو غلافه ومن هنا كان عزوف الحضارة الإسلامية عن أن تستعمل الصورة بمعناها المألوف فى دور العبادة أو لتوضيح المفاهيم الدينية. ولقد قام الفن فى خدمة الوعى الدينى الإسلامى بعيدًا عن مجال التصوير المألوف بدور رائع وجميل وجليل، ولم ينقص غياب الصورة شيئًا من جوهر خدمة الدين للتمكن من الوعى الدينى فى قلوب الناس، فما زال الفن الإسلامى يأخذ بتلابيب القلب البشرى الواعى من مختلف

أنحاء الأرض يملى عليه من جماله وجلاله وروعته وسحر جاذبيته، وإعجاز إخراجه، وأنس حضرته وشموله لكل ما احتاجه الإنسان فى دينه ودنياه. إن الفكرة المأخوذة عن بعد الحضارة الإسلامية عن الفن إنما هى ثابتة فى تقييد معنى الفن بالتصوير المألوف أو النحت المعروف على شاكلات ما يحدث فى كثير من الحضارات الأخرى التى استعانت بالصور المرئية وما يشتق منها على شرح رؤاها من وراء الكون حسب اجتهاداتها، أما الدين الإسلامى فقد تعلق بالتوحيد والتجريد وكان هذا التعلق سر الذاتية المتميزة للفن الإسلامى على مدى العصور واختلاف امتداد المكان "(١).

ثانيًا: الإسلام... وقضية الفن بين التحريم والإباحة

شاع بين أرباب الفن ومتذوقيه، بل بين الباحثين ونقاد الفن أنفسهم الذين تناولوه بالدراسة والتأريخ، اعتقاد بأن الإسلام قد حرم فنون التصوير، والنحت بوجه عام، وبصفة خاصة ما كان منها لوجوه آدمية أو لكائنات حية، وقد حدى ذلك بالبعض إلى الاعتقاد بان ازدهار الزخرفة الإسلامية بعناصرها المختلفة، وتفوق المسلمين فى مختلف الفنون التطبيقية من سجاد ونسيج وخزف يرجع اساسًا إلى كراهية الإسلام للتصوير.

"فكراهية التصوير كان لها أثر بعيد فى الفن الإسلامى إذ كانت عاملًا فعالًا فى ازدهار ضروب الفن الأخرى وفى نضوج تلك الزخارف الإسلامية الرائعة التى لم ينتج مثلها فن من الفنون السابقة على الإسلام أو اللاحقة عليه "(٢).

وهكذا فإن التفسير الشائع لفن الرقش العربى يرجع فى نظر هؤلاء إلى منع الإسلام لتمثيل الوجوه بما ادى إلى الرقش المجرد الذى ازدهر دائما فى جميع العصور، على عكس الفن التشبيهى الذى كان ممنوعًا وكان سريًّا إذا وجد، وضعيفًا بدائيًا لعدم تشجيعه وتثقيف اصحاب المواهب فيه (٣).

---

(١) مجلة منبر الإسلام: عدد يوليو ١٩٧٥م، ص١٣٨.
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع نفسه، ص١٩.
(٣) د. عفيف البهنسى: المرجع نفسه، ص ٢٩.

والحقيقة أن دعوى منع التصوير عند العرب بعد الإسلام قد شغلت اذهان العلماء والباحثين وأثارات اهتمام نقاد الفن ومؤرخيه، كما أثارت حولها جدل رجال الدين والفقهاء والمفسرين منذ العصور الوسطى حتى القرن العشرين، وهذه الدعوى قد أوجدت لها في الشرق والغرب دعاة وانصارًا، ومؤيدين ومشجعين الصقوها بتاريخ الحضارة الإسلامية، وروجوا لها واشاعوها في أذهان العامة والخاصة وظلوا يرددونها إلى اليوم، وبعد أن تجلت بوضوح مبادئ دين الإسلام ورسخت في الأذهان الروح السمحة للعقيدة الإسلامية.

وبالرغم من ذلك فقد قامت ابحاث فريق من المحدثين، واتجهت اهتمامات نفر كبير من المعاصرين من نقاد الفن ومؤرخيه إلى أبطال هذه الدعوة وتفنيد الأسباب والادعاءات، ورد الافتراءات التي قامت عليها وبذلك انقسم الباحثون والمؤرخون والنقاد وعلماء الآثار أيضًا إلى فريقين ما بين مؤيد ومعارض ولا تزال إلى اليوم اراء الفريقين تتراواح في شان التصوير الإسلامي ما بين الإباحة والحظر، وبين الإجازة والمنع، وبين التحريم والترخيص.

ولقد كان المحور الأساسي الذي تدور حوله دعوى منع التصوير في الإسلام هو حرص الإسلام على ألا تكون بين العبد وبين ربه أية شواغل من رسومات أو تصاوير، ومن جهة إخرى هذا الاعتقاد السائد بأن الفنان الذي يقوم بعمل الصورة أو التمثال إنما يقوم بعمل هو من اختصاص الله وحده وهو الخلق والتصوير، وأن المصور بعمله هذا إنما يضاهي خلق الله بل ينافس المولى عز وجل في عمله.

ويستمد أصحاب هذه الآراء حجتهم بان وظيفة الخلق والتصوير هما من اختصاص الله وحده بتلك الآيات التي جاء ذكرها في القرآن الكريم فقال الله تعالى: " الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطيبات ذلكم ربكم فتبارك رب العالمين " (سورة غافر أية: ٦٤)، كما قال تعالى في سورة التغابن (آية: ٣٤) " خلق السموات والأرض بالحق وصوركم فاحسن صوركم واليه المصير " وقال في سورة الأعراف (آية: ١١) ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس لم يكن من

الساجدين" وقال الله جل وعلا فى سورة آل عمران (آية: ٦) " هو الذى يصوركم فى الأرحام كيف يشاء لا إله ألا هو العزيز الحكيم " كما قال تعالى فى سورة الحشر (آية: ٢٤) " هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما فى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم " صدق الله العظيم.

هكذا جاء ذكر التصوير فى القرآن الكريم فى مختلف المواضع منسوبًا إلى المصور والخالق الأعظم.. الله. ومن هذا المنطلق يرى معارضو التصوير فى الإسلام أن الفنان المسلم، رسامًا أو نحاتًا ليس بوسعه أن يخلق كخلق الله أو يقلد بريشته أو يضاهى بإزميله خلق الله.

ولما كانت صناعة التصوير منتشرة فى أرجاء المجتمع الجاهلى قبل الإسلام فقد جاء المسلمون بنظرتهم هذه ووفق منطقهم هذا ليعتبروا أن الرسام المصور إنسانًا فاسقًا لتطلعه إلى مضاهاة خلق الله.

ومما يكشف لنا عن مكانة المصور من الناحية الاجتماعية فى المجتمع الإسلامى إزاء ما كان يلاقيه من معارضة وازدراء ومن تقليل شأنه ما ورد فى كتب تفسير الأحلام(١) عن رؤية الرسامين فى المنام وكيف أولت هذه الرؤيا بأنها دليل على الفسق والفجور والكذب والمنكر" يقول عبد الغنى النابلسى فى كتابه (تعطير الأنام فى تعبير الكلام) تدل رؤية المصور فى المنام على العلم والهندسة والحكم ونظم الشعر والتغزل وربما دلت رؤيته على الكذب وتلفيق الكلام والدخول فى الأمور الخطرة، وربما دلت رؤيته على الفسق وشرب الخمر والهيام والأزواج والاولاد، والمصور يدل على الكذاب على الله تعالى..." والمصور صاحب اباطيل وهو يزين للناس الامور ونحات الخشب فى المنام رجل يعامل رجالًا منافقين ويأخذ منهم أموالًا بالخديعة، والدهان يؤول على أوجه: فمن راى أنه يدهن حائطًا أو سقفاً أو شيئًا من متاع الدينا فإنه يكون مغرورا بها ويكتسب بالحيلة ويكون فاسدًا بدينه ويشغل الناس بالباطل ويترك الدين والهدى، والرسام تدل رؤيته فى المنام على قبول الكلمة

---

(١) من هذه الكتب: منتخب الكلام فى تفسير الاحلام – لمحمد ابن سيرين والإشارات فى علم العبارات: لابن شاهين وتعطير الأنام فى تعبير الكلام: لعبد الغنى النابلسى

أو على صاحب الرأى أو على المشاركة فى كل عالم، والرسام صاحب أمر ونهى وربما كان مهندسا"[1].

أسانيد رجال الدين فى التحريم

استمد مفكروا الإسلام، ورجال الدين من الأئمة والفقهاء أسانيد دعواهم فى تحريم التصوير، وموقفهم المتشدد إزاء الفنون التشكيلية من تصوير ونحت، من مصدرين أساسيين هما آيات القرأن الكريم، واحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم التى جاءت فى هذا الصدد.

أما بالنسبة للمصدر الأول فقد استشهد هؤلاء ببعض الآيات التى تنهى عن اتخاذ "الأنصاب" وما إليها من مترادفات مثل " يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان"، وقوله تعالى: " إن الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم " أما أحاديث الرسول الكريم فى هذا الصدد فثمة عدد كبير منها ينسبه معضدو التحريم إلى الرسول صلى الله عليه وسلم فى كراهيته للتصوير والمصورين الذين يضاهون بتصويرهم خلق الله.

ومن هذه الأحاديث قوله: " يعذب المصورن يوم القيامة ، من صور صورة فإن الله يعذبه حتى ينفخ فيها الروح وما هو بنافخ ابدا" وغيرها من الأحاديث.

وعلى هذا الأساس أمعن الفقهاء وأهل التقوى ورجال الدين فى العصور الإسلامية الغابرة فى حملتهم المتشددة ضد التصوير الكارهة له فى شتى صوره فراحوا يعمدون إلى تشويه وجوه الأشخاص المرسومة والتى تظهر فيها يقع تحت أيديهم من صور حتى يبعدوها بهذا التشويه عن مضاهاة المخلوقات الحية، والامثلة على ذلك كثيرة فيما سجله لنا التاريخ، وفيما تزخر به مكتبات العالم ومتاحفه من صور مشوهة.ويبدو أن رجال الدين الإسلامى كانوا لا يعنون بان الله قد خلق الجمادات أيضًا كما خلق الإنسان والنبات والطير، ولكنهم راحوا ينظرون إلى الإنسان باعتباره المثل الأعلى للمخلوقات فاستنكروا أن يقوم هذا الإنسان

(١) سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور – وزارة الثقافة، ١٩٦٣م ، ص٤٣.

الضعيف بمظاهاة الخالق الأعظم والمصور الأوحد الذى يختص لنفسه وحده دون سواه بالخلق والتصوير.

تفسيرات الباحثين المعاصرين

١- يذهب بعض العلماء والباحثين عند تفسيرهم لظاهرة تحريم التصوير فى الإسلام إلى أن هناك دافع نفسى وراء كراهية المسلمين للصورة، وهذا الدافع مرده إلى أن الصورة وسيلة لإلحاق الاذى بصاحبها، وهى فى هذا تعد نوعًا من أعمال الكهنة والسحرة، وقد ذهب هذا المذهب أيضًا العالم المستشرق جاستون فيت حيث يرى أن العرب كانوا يخشون الصور والتماثيل بالغريزة كما كانت تخشاهما الأمم السامية، اذ أن لها قوة سحرية عظيمة، ويزعم فيت فى مؤلفاته أن المسلمين كانوا يعتقدون أنه ليس هناك صورة للزينة فقط أو للتحليه والزخرفة فحسب، وأن لكل صورة أثرها الخفى وضررها الذى يمكن أن تلحقه بصاحبها، ويدلل هؤلاء العلماء على رايهم هذا بالصور والتماثيل التى كانت تعد كطلاسم لها قوتها السحرية فى كثير من الاقاليم الإسلامية مثل الحيات المنقوشة على قلعة حلب، وفى باب الطلسم ببغداد ومثل التمثال الذى أقامه المنصور على رأس القبة الخضراء فى إيوان قصره ببغداد، والذى أشار إليه المؤرخ العربى (ياقوت) قائلًا: " وعلى رأس القبة صنم على صورة فارس فى يده رمح، وكان السلطان إذا رأى أن ذلك الصنم قد استقبل بعض الجهات ومد الرمح نحوها علم أن بعض الخوارج يظهر من تلك الجهة فلا يطول عليه الوقت حتى ترد إليه الأخبار بأن خارجيًا قد خرج من تلك الجهة"[١]. ومثال ذلك أيضًا صور الطيور الموجودة بالجامع الأزهر والتى أشار إليها المقريزى بقوله: " ويقال أن بهذا الجامع طلسمًا فلا يسكنه عصفور ولا يفرخ فيه، وكذا سائر الطير من الحمام واليمام وغيره، وهو صورة ثلاثة طيور منقوشة كل صورة على راس عمود فمنها صورتان فى مقدم الجامع بالرواق الخامس منها صورة فى الجهة الغربية من العمود وصورة فى أحد العمودين الذين على يسار

(١) ياقوت: معجم البلدان جـ ٢، ص٢٣٥.

من استقبل سدة المؤذنين، والصورة الاخرى فى الصحن فى الأعمدة القبلية مما يلى الشرقية"[١].

على أن المناهضين لهذا الرأى لا يعتقدون بها ذهب إليه المستشرقون فى تفسيرهم بل راحوا يهدمون أسانيدهم ويفندون حججهم، وفى هذا يقول زكى محمد حسن: "إن المستشرقين الذين يذكرون قصة التمثال فوق قبة إيوان المنصور فى بغداد يجدر بهم ألا يغفلوا تعليق ياقوت عليه بقوله" وهو من المستحيل والكذب الفاحش وإنما يحكى مثل هذا عن سحرة مصر وطلسمات بليناس، ومما لا يصدق بل من الوهم والتخيل. ان المتقدمين ما كانوا بنى آدم فأما الملة الإسلامية فإنها تجل عن هذه الخرافات فإن من المعلوم أن الحيوان القاطن مكان الصانع لهذا التمثال لا يعلم شيئًا مما ينسب إلى هذا الجهاد ولو كان نبيًا مرسلًا[٢].

وفى الواقع أن هذا الزعم الذى يزعمه هؤلاء المستشرقون بأن هذا المفهوم البدائى والساذج لوظيفة الصورة والذى انتشر فى الإسلام إنما مرده إلى الجنس السامى فحسب هو أمر يجافى الحقيقة ويجانب الصواب، إذ أن الاعتقاد فى القوة السحرية للصورة أمر شائع ومالوف بين الشعوب البدائية القديمة.وبوسعنا أن نكرر أمام أصحاب هذا الراى قصة القسيس (دولير يزهفر) الذى ذكرها هربرت ريد فى كتابه (الفن والمجتمع) حين سأل بعض زنوج جنوب أمريكا قائلًا: " انكم تقتلون يوميا النمور فى السهول بلا خوف فلماذا أذن ترهبون صورة النمر وهى من صنع الخيال؟ فكانوا يجيبونه ضاحكين بأن هذا شىء يصعب عليهم فهمه، فهم لا يخافون النمور فى السهول لانهم يرونها ويقتلونها ولكن النمور المصورة ترعبهم لإنها لا تظهر لهم، ومن ثم لا يمكنهم قتلها فهى فى نظرهم موجودة ولكنها مختفية عنهم ولهذا يهابونها"[٣]. ونعود لنضيف إلى كلام هربرت ريد تعقيب الباحثة هيليدية زالوشر فى هذا الصدد حيث تقول: " إن الموضوعات الزخرفية التى

(١) خطط المقريزى: ص ٢٧٣.
(٢) زكى محمد حسن: تعليقاته على كتاب التصوير عند العرب لأحمد تيمور باشا.
(٣) عبد العزيز عزت: المرجع السابق، ص٦٦.

سحرت مستكشفيها من رجال الاثار لها قيمة غير قيمتها الفنية، فهى ليست حلية أو زخرفة أو فنًا صغيرًا، بل هى تعبير عن الشعور الدينى لخالقيها، تعبير عن الرغبات الغامضة لتلك الشعوب، فهذه الرموز والتعاويذ والإشارات السحرية التى تزين سطوح الأشياء كانت فى الماضى جزءا من حياة الناس تقيهم عاديات الدهر ومصائبه، فهذه الزخارف والرسوم ليست اذن زينة لا معنى لها، وانما هى صورة سحرية قادرة على خلق عالم بأجمعه، أنها أرواح شريرة على المرء أن يتقيها"(١).

ولا يقف أمر الاعتقاد بالقوة السحرية للصورة عند حد الشعوب القديمة وحدها، بل لعلنا نضيف مؤكدين أن هذا الاعتقاد لم يكن وقفًا على الشعوب السامية أو الشرقية فحسب، بل لقد رايناه فى بقاع عديدة من العالم فى حضاراته المختلفة منذ العصور القديمة، كما عرفه أيضًا الغربيون فى بعض فترات حضارتهم وعلى ذلك فلم يكن المسلمون وحدهم أكثر تمسكًا من سائر الأمم التى سبقتهم.

٢- ويبدو أن هناك شبه اتفاق بين الباحثين والمؤرخين - المستشرقين منهم بصفة خاصة - على ان اليهودية كان لها تأثير كبير فى كراهية الإسلام للتصوير ونبذه للمصورين. فيقول زكى محمد حسن: " وفى الحق أنه ليس مستحيلًا أن يكون النبى عليه السلام أعجب فى اليهودية بتحريم التصوير وعمل التماثيل لأن من شأن هذا التحريم أن يبعد العامة عن الوثنية والشرك بالله تعالى.

ومع تسليم العلماء واتفاقهم فى وقوع هذا التأثير وفى تشابه موقفى اليهودية والإسلام من التصوير، إلا أن هناك من جهة أخرى اختلافا فى آرائهم حول طبيعة هذا التشابه، لذلك فقد انقسم هؤلاء العلماء إلى فريقين حول حقيقة موقف اليهودية أولا من التصوير وما استتبعه من نتائج وتاثيرات على موقف الإسلام منه.

فيرى فريق من العلماء أن الإسلام لم يحارب التصوير بشكل مطلق بل حرم منه ما كان وسيلة لصرف المسلم عن عبادة ربه أو سبيلًا لرده إلى وثنيته الأولى، وهذا

---

(١) هيلدية زالوشر: المرجع السابق، ص٨٨.

المسلك نفسه قد سلكته اليهودية من قبل فهى لم تحرم صناعة التماثيل بل حرمت عبادتها شأنها فى ذلك شأن الإسلام حيث أن آيات الكتاب المقدس تنص صراحة على اتخاذ ما ينحت للعبادة وذهب هذا الفريق للتدليل على رأيه بذكر بعض أمثلة من الأعمال الفنية منها رسم سيدنا موسى للملاك فى قبة الشهادة، وقيامه بصنع حية من النحاس فى البرية، وأن سيدنا سليمان امر بصنع التماثيل والأسود لتزيين المعبد (وهو ما أكده القرآن الكريم فى سورة سبأ آية ١٣). وكذلك الرسوم التى نقشت بكفار ناعوم بفلسطين، هذا إلى جانب الكثرة الهائلة من النقوش والرسوم الدينية والفسيفساء ذات الشخوص الآدمية والحيوانية التى تزين جدران معبد دورا أدريوس اليهودى القائم على نهر الفرات (٢٤١ – ٢٥٦م) والتى تصور نقوشه الجدارية سلسلة حوادث من العهد القديم كالنبى حزقيال وهو فى دار العظام وقصة موسى والعثور عليه وخروجه من مصر.

هذا بالإضافة إلى ما ذكر بالعهد القديم من وجود كثرة من التماثيل عند بنى إسرائيل مثل (ميخا) الذى كان له بيت أصنام، والتمثال المخروطى (ترافيم) الذى كان عند داوود، والتماثيل التى كانت تزين هيكل سليمان.

فهذه وتلك تشهد جميعا بان العقيدة اليهودية لم تكن تحرم الصور والتماثيل فى غير أغراض العبادة خلال الفترة التى سبقت ظهور الإسلام والتى أعقبت ظهوره."[١]

وعلى النقيض من هذا الرأى ذهب الفريق الآخر من العلماء ومؤرخى الفن وعلى رأسهم الاب لامانس، وجيوم إلى أن اليهودية وقفت من تصوير الشخوص وتمثيلها موقفًا متشددًا، وان هذا الموقف قد جاء فى فترة لاحقة من التاريخ اليهودى حين اعاد رجال الدين اليهودى تفسير آيات العهد القديم تفسيرًا مستحدثًا بها يحرم هذا الفن تحريمًا مطلقًا لكونه محاولة متطاولة لمحاكاة خلق الله المبدع والخالق والمصور الأوحد.

---

(١) د. ثروت عكاشة: التصوير الإسلامى بين الإباحة والمنع (بحث بمجلة عالم الفكر، الكويت، سبتمبر، ١٩٧٥م).

ويعلل لامانس وجيوم هذا العدد الكبير من الأحاديث الدينية الإسلامية التى يتردد فيها ما تردد فى التلمود نصًا وحرفًا فى أمر تحريم التصوير بأن هذا التفسير اليهودى المستحدث لآيات العهد القديم قد واكب فجر صياغة الفقة الإسلامى، وأنه انتقل إلى الفكر الإسلامى على أيدى نفر من اليهود أسلموا ولكن بقيت فى أذاهانهم رواسب أفكار التلمود لم تلبث أن تسربت إلى فكر بعض فقهاء الإسلام[1].

ومن المعروف تاريخيًّا أن بعض جماعات اليهود قد استقرت فى العصر الجاهلى فى بعض أجزاء شبه الجزيرة العربية ولاسيما فى يثرب، واعتنق كثير منهم الإسلام وتقرب بعضهم إلى الرسول وصاروا من صحبته ورواة أحاديثه، وكان لبعضهم الاخر اثر ظاهر فى الفكر الإسلامى مثل عبد الله بن سلام الذى كان أستاذا للإمام أبى هريرة، ووهب بن منبه، وكعب الأحبار الذى تتلمذ ابن عباس على يديه.

ولعل تساؤلًا هامًا قد يقفز بهذه المناسبة على بساط البحث وهذا التساؤل مؤداه: هل هناك علاقة بين تحريم التصوير فى الإسلام وبين حركة تحطيم الصور المقدسة فى المسيحية؟

يزعم بعض العلماء والمؤرخين ونقاد الفن ومن بينهم بيكر وفيت أن الإسلام فى تحريمه للصور والتماثيل قد تأثر بحركة كسر التماثيل والأيقونات التى قام بها رجال الكنيسة البيزنطية الشرقية فى القرن الثامن الميلادى، والتى استمرت مائة عام على أن ثمة نفر من الباحثين الذين تعمقوا فى دراسة حركة تحطيم الصور فى المسيحية ومنهم أوستر جور سكى فى كتابه (History of Byzanitine State) يذهبون إلى عكس ذلك فيقررون أن الأثر هنا عكسى وأن الحركة المسيحية ضد الأيقونات والصور قد جاءت متأثرة بموقف الإسلام من التصوير.

ولكننا لا نطمئن إلى مزاعم هؤلاء العلماء، وليس بوسعنا أن نسلم بهذا الافتراض الذى يربط بين الحركتين عند الإسلام والمسيحية، وحسبنا أن نكرر نفينا

---

(١) د. ثروت عكاشة: المصدر نفسه.

مرة اخرى لتأثر الإسلام فى تحريمه للتصوير بحركة (الأيقونيزم) فى المسيحية، فإن هذه الحركة المسيحية لم تدم اكثر من مائة من السنين حتى ارتد بعدها التصوير المسيحى إلى الموضوعات الدينية المصورة مرة أخرى، وامتلأت الكنائس بصور المسيح والقديسيين وآباء الكنيسة، وتسجيل الأحداث الدينية كما تخذت الصور على التحف والمنسوجات وسائر المنتجات الفنية. وحسبنا أن نكرر هنا ما ذكرناه فى موقع سابق من الكتاب من أن المسيحية بوجه عام كانت ترى أن الفنون التصويرية وسيلة طيبة لتثقيف المسيحيين بأمور دينهم وما قاله رجال الدين المسيحى أنفسهم عن الدور الذى تلعبه اللوحات الفنية فى تثبيت العقيدة وبعث الأيمان فى نفوس المسيحيين.

ومهما اشتجرت الآراء ومهما ثار من جدل ومناقشات بين أصحاب الأقلام من الباحثين والدارسين حول هذا الموضوع، ومهما يكن من أمر تأثر كل من الإسلام والمسيحية بالآخر فى موقفهم بالنسبة للتصوير، فلسنا نجد قرابة بين هاتين الحركتين إذ على حين كانت حركة تحطيم الصور فى المسيحية حدثًا تاريخيًا طارئًا محدود الفترة، ومحدود البداية والنهاية كانت مواقف المسلمين ازاء الصور والتماثيل تختلف باختلاف الاقاليم الإسلامية ومذاهبها.

٣- ومن الآراء الشائعة عند مناقشة قضية التصوير فى الإسلام ما يردده بعض الباحثين والمؤرخين الذين يؤمنون بأن ندرة التصوير بين الشعوب الإسلامية العربية، وعزارته بين الشعوب الإسلامية غير السامية مثل الفرس والمغول والهنود والأتراك إنما ترجع إلى أن المناطق التى ندر فيها التصوير يدين أهلها بالمذهب السنى المتزمت، بينما يدين أهل المناطق التى غزر فيها التصوير بالمذهب الشيعى الذى لا يقر مبدأ التحريم، ومن بين هؤلاء العلماء فيت ولابنول وآخرون، ومن آرائهم على سبيل المثال ما قاله لابنول فى كتابه (سيرة القاهرة): " أن إنتشار تصوير الأشخاص ورسم وجوههم فى الفن الإسلامى المتاخر راجع إلى إنتشار مذاهب مخالفة للمذهب السنى التقليدى المحافظ مثل المذهب الشيعى. إن من مزايا الهرطقة (الشيعة) نها كانت تقبل الاراء الفنية التى كان يمقتها أصحاب المذهب التقليدى،

والتى عمل الفاطميون على تشجيعها ومن ذلك رسم الأشخاص وتمثيلهم فى مختلف نواحى الفن"[1].

وفى الواقع أن هذا الادعاء هو مغالطة كبرى تجافى واقع التاريخ الإسلامى،إذ أن فنون التصوير والنحت وتمثيل الأحياء كانت مكروهة عند علماء الشيعة كراهتها عند أهل السنة، وقد امتدت هذه الصرامة وهذا الموقف المتشدد ليشمل الشيعيين والسنيين على حد سواء، " فلم تتوان إذن الشريعة الإسلامية بمذاهبها المختلفة شيعية كانت أم سنية فى الحفاظ على هذا التحريم من أن يدركه الفناء"[2]. حقًا إن الشيعيين لا يعترفون بكل ما ورد من الحديث فى كتب أهل السنة ألا أنهم لديهم كتبهم الخاصة التى تشمتل أيضًا على ما يوجد بكتب أهل السنة من تحريم التصوير والتنديد بالمصورين بلا هوادة، ولعل المستشرقين الذين يذهبون هذا المذهب يستمدون حجتهم على ذلك من أن بلاد إيران وهى أكبر ميدان للتصوير الإسلامى كانت معروفة بأنها مهبط المذهب الشيعى ولكنهم ينسون فى الوقت نفسه أو يتناسون أن المذهب الشيعى لم يصبح الدين الرسمى لبلاد إيران إلا منذ القرن العاشر الهجرى حيث اعتلت العرش الاسرة الصفوية، " وهم ينسون أيضًا أن مثل هذه الكراهية فى الإسلام لم تكلف العرب كثيرا فهم لم يكونوا أساتذة فى هذا الفن كما كان الفرس الذين ورثوا الميل إليه عن أسلافهم، ولم يكن فى طبعهم كالساميين إعراض يكاد يكون فطريا عن هذا الفن فلم يكن بد من أن يسبق الفرس غيرهم فى غض الطرف عن هذه الكراهية ومع ذلك ظل المصورون مكروهين عند رجال الدين فى إيران"[3].

وفى الحقيقة أن تاريخ الحضارة الإسلامية يحفظ لنا الكثير من سير الملوك والامراء والخلفاء والحكام الذين كانوا من أكبر دعاة الفنون الجميلة ومعضديها والمشجعين عليها والمتذوقين لها دون أن يكونوا مع ذلك شيعيين ومن هؤلاء نذكر

---

(١) د. محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٤، ص٢٣.
(٢) جاك س. ريسلر: الحضارة العربية ترجمة غنيم عبدون، ص١٠٤
(٣) زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس ط (١)، القاهرة، ١٩٣٦م، ص١٦.

الخليفة الأموى الذى شيد ببادية الشام أثره الخالد قصير عمراء، وزين جدرانه بأجمل النقوش وأبدع الرسوم، كذلك الخلفاء العباسيون الذين زينوا بأروع الصور والزخارف قصورهم فى سامراء (سر من رأى) كما يذكر لنا التاريخ أيضًا ملوك الأسرة التيمورية الإيرانية الذين ازدهر التصوير فى عهدهم، ونبغ تحت رعايتهم (بهزاد) كبير مصورى إيران وكثيرون غيرهم من الملوك والسلاطين فى الهند وتركيا وغيرها من مختلف بقاع العالم الإسلامى، كل هؤلاء وأولئك من ملوك وخلفاء يدينون مع هذا بالمذهب السنى المتشدد.

ان الأمر إذن يبدو اعمق من ذلك، بل أنه فى وسعنا أن نقطع بأن موقف البلاد الايرانية من التصوير يرجع إلى عوامل واعتبارات اخرى تبعد كل البعد عن مجرد التحليل الواهى باختلاف المذاهب الدينية من شيعة وسنة، ان ملامح الفن الإيرانى التى تبدو فى كثير من الصور واللوحات والرسوم الجدارية فى القصور والصور التى تزين مختلف مناحى الإنتاج الفنى الإيرانى، لم تتقيد كثيرًا بالنزعة الصوفية الروحية التى نشهدها فى الرسوم التجريدية الخالصة، وفى التعبير الرمزى والهندسى بل إن هذه الصور الإيرانية تنحو بخطوات واسعة نحو المادية، ونراها تمتد لتشمل التعبير عن نواحى الحياة الاجتماعية مثل موضوعات حفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب، والمناظر الطبيعية وكذلك صور الأشخاص والرسوم الآدمية والحيوانية، ويدعونا هذا بالطبع إلى التساؤل لماذا كان الفن الإيرانى اقل تمسكا بالميل إلى التجريد وأكثر اتجاهًا إلى التعبير عن واقع الحياة الاجتماعية عن بقية الدول الإسلامية الأخرى.

ونستطيع أن نجد جانبًا شافيًا من الاجابة عن هذا التساؤل عندما نستعرض تحليل بشر فارس لموقف التصوير الإيرانى، والذى يرده إلى أسباب تاريخية بحتة فيقول فى كتابه (سر الزخرفة الإسلامية): " إن سنابك التتار الأثمة قد فتكت برياض الفن الإسلامى يوم دمروا بغداد فأذاقوا الحضارة بلية ما دخل الإسلام قط فى مثلها، ثم ما كاد يفلت من حرج التحريم سوى فارس إذ ظلت بنجوة من النير الطورانى الغشوم، فمضت تنعم برياض الفن الطليق حتى أن أكثر

المولعـين بالطرف لهذا العهد يتوهمون أن كل أثر إسلامى وان تقادم إذا اتفق له أن يتخطى براعة التخطيط ليترجم اشكال الإنسان والحيوان فإنما هو سليل المذهب الإيرانى.

وفى محاولة عملية جادة لدراسة تلك العوامل والأسباب التى أدت إلى موقف الفن الإيرانى واتجاهه فى التصوير يجيب ماهر كامل على هذا التساؤل فى بعض نقاط نجملها فى أن الإيرانيين لم يستطيعوا التخلص من تراثهم القديم وما قد ورثوه عن أجدادهم من أساليب فنية، فهم شعب يميل إلى الفن بطبيعته، وله فى البيئة التى يعيش فيها ما يحدو به إلى هذا الاتجاه الفنى، فقد ظل هذا الشعب مخلصا إلى تلك الأساليب والتقاليد الفنية التى عاشت فى ظله وعاش هو متأثرا بها أشد التأثر.

ذلك فضلًا عن أن الإيرانيين كانوا يرون أن القصد من التحريم هو محاربة عبادة الأوثان وأن الهدف من هذا التحريم قد تحقق منذ صدر الإسلام فلا داعى للاستمرار فيه طالما استقرت العقول وتشبعت بالمبادئ الإسلامية[1].

٤- تكاد الدراسات وأبحاث العلماء والمؤرخين تجمع على أن موقف الإسلام من التصوير لم يكن على درجة واحدة من الاستقرار على مر العصور التاريخية، إن تحريمًا أو اباحة، إن حظرًا أو تصريحًا، فيرى بعض الباحثين مثل توماس أرنولد أن وقفة الإسلام العدائية للتصوير لم تنشأ إلا متأخرة على يد آئمة الشافعية ممثلة فى آراء النووى فى القرن السابع الهجرى، ويؤيد بشر فارس هذا الرأى أيضًا حيث يقول: " إن التحريم الذى كان يقصد اول ما يقصد إلى صد الناس عن الرجعة لعبادة الأوثان لم يستبد بتوجيه الفن الإسلامى فى العصور الاوائل فقد بات التحريم فى البلدان العربية محدود التأثير بالجملة إلى أن عنفت ببهجة الفن هبة من هبات المتشددين فى مصر والشام خاصة حول المائة السابعة للهجرة "[2]. وثمة رأى اخر يذهب إلى أن المجتمع الإسلامى الأول لم يكن معاديًا للتصوير شأن الأجيال التالية، وأنه مع بداية القرن الثانى الهجرى اختفنت سماحة الجيل الأول الذى ازدهرت فيه

---

(١) ماهر كامل: الجمال والفن، مكتبة الأنجلو المصرية، ص١٤١.

(٢) د. بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، ص١٣.

الفنون التشكيلية لاسيما فى بلاط الخلفاء الذين كان شغلهم الشاغل هو المتعة - واصبح التحريم امرًا مسلمًا به استنادا إلى اجتهادات الفقهاء[1]. على أن الرآى الشائع عند العامة أن تحريم الصور والتماثيل انتشر فى المجتمع الإسلامى منذ فجر الدعوة الإسلامية حيث ساد العصر الإسلامى الأول هذا الاعتقاد حتى إذا ما رسخت أقدام الإسلام وتوطدت أركانه آن الأوان لانطلاق هذا الفن العظيم[2].

ولكن على آية حال فمهما اختلفت الآراء حول توقيت قدوم تحريم التصوير من الإسلام فإن النتيجة الطبيعية فى نظر أصحاب هذه الاراء - لتحريم الإسلام للتصوير التشبيهى الذى يمثل الشخوص والكائنات الحية هو الابتعاد عن المحاكاة الواقعية للأشكال، والنزوع إلى التجريد فى الرسم والميل إلى استخدام الأشكال الرمزية والهندسية فى الفن الإسلامى.

وهذه النزعة التجريدية فى الفن الإسلامى هو ما ينسبه بعض العلماء والباحثين تعسفا وجزافا إلى دين الإسلام وتحريمه لتصوير الكائنات الحية، وفى الواقع أن هذه النزعة التجريدية لا ترجع إلى الإسلام فحسب بل ترجع إلى أسباب وعوامل تاريخية تمتد جذورها العميقة إلى حضارات تاريخية متناهية فى القدم، فالمتطلع إلى الآثار الفنية التى خلفتها الحضارات الفنية المختلفة يستطيع فى سهولة ويسر أن يلحظ هذا الاتجاه التجريدى فى حضارات الشرق القديم الأشورية والأكادية والبابلية والكلدانية والأرامية.

ومن الأمثلة الفنية التى نسوقها للتدليل على ذلك تلك الزخارف والرسوم التى تزين مجموعة الاوانى الفخارية القديمة التى عثر عليها فى آثار بعض الحضارات الشرقية القديمة مثل مدينى تل حلاف، وحسونة، والسمراء وسوسا وغيرها.

وكذا الزخارف التى تحملها بعض الأختام الأسطوانية القديمة، ومنها الرسوم الجدارية التى تزين قصر مدينة مارى، وقصر خورسباد، وقصر بابل، هذا بالإضافة

---

(١) د. ثروت عكاشة: المرجع السابق.

(٢) جاك ريسلر: المرجع السابق، ص١٠٥.

إلى مجموعة النقوش البارزة على بعض الأفاريز القديمة فى تدمر والتى يظهر فيها مجموعة من النسوة رسمت بطريقة تجريدية[١]، ويظهر من كل هذه الامثلة الأسلوب التجريدى الذى يشابه إلى حد كبير الأساليب الفنية الجديدة، وهذا الأسلوب التجريدى الذى كان من التقاليد الفنية الواضحة فى الحضارات القديمة هو نفسه قد انتقل منها إلى الحضارة العربية. وإذا أضفنا إلى ذلك ما ذكرناه فيما سبق ونكرره فى هذا الموضع من أن النهى عن المنحوتات والمصورات التشبيهية قد طلع علينا منذ أن ظهر موسى عليه السلام حيث وردت نصوص هذا النهى فى آيات العهد القديم لأمكننا أن نقطع بأن هذا المنع لم يكن وقفًا على المسلمين وحدهم أو العرب بمفردهم بل أنه كان شائعًا عند العرب وعند باقى الأقوام السامية الأخرى قبل الإسلام لكى لا تصبح الصورة أو التمثال سببًا للعبادة الوثنية.

وتأييدًا لهذا القول يقول العالم ريتشارد إيتنجهاوزن: " ليس هناك شك فى أن ظروفًا تاريخية معينة قد حملت الإسلام على تبنى هذا الموقف، فهناك سلالات بشرية أخرى عدة تتحدث باللغة السامية قد تمسكت بمعتقدات مماثلة عن الصور المنحوتة فيما ورد فى الاصحاح العشرين من سفر الخروج[٢]. وعلى هذا فإننا نلاحظ أن الاتجاه إلى عدم التشبيه فى الإسلام لم يطلق إلا فى نطاق الأمة العربية دون غيرها من الأمم المسلمة كالفرس والسلاجقة والمغول والهنود والترك والاكراد.

ومما يؤيد رأينا ما كتبه (بريون) فى أحد مؤلفاته [٣] حيث يقول: " أن الروح التجريدية التى تسيطر على الفن الإسلامى ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد، بل على العكس هى تقليد أصيل وإرث قديم سابق لمولد النبى نفسه.

ثم يعود بريون مرة أخرى مستطردًا فى المرجع نفسه والموضع فيقول: " إن الفكر العربى يتعارض اصلا مع النحت والتشبيه فلم يكن من ضرورة لاى منع دينى

(١) راجع مجموعة الصور الواردة بكتاب فنون الشرق الأوسط القديم. د. نعمت علام، ١٩٦٩م.
(٢) مقدمة كتاب ـ Ettinghausen: Arab Painting.
(٣) M. Brion: L'art Abstrait P49.

لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذى الأبعاد الثلاثية، كما أن مارسيه يؤيد هذه الحقيقة التى أدلى بها زميله بريون، وذلك فى كتاب (الفن الإسلامى) حيث يقول ايضا: " إن ندرة الوجوة البشرية فى الفن العربى تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها أسباب دينية.

أما عفيف البهنسى فيعقب على اتجاه الفنون العربية نحو التجريد بما يؤكد ارتباط الإنسان العربى بفكرة الجوهر ارتباطًا قد يكون عرقيًا قبل أن يصبح دينيًا فيقول: " وإن رغبة الفنان العربى فى أن يعبر عن الجوهر دفعته إلى تجاوز الواقع العرضى لذلك فإن ظهور الفن العربى التجريدى لم يكن نابعا لمنع التشبيه واستحالة التمثيل بل كان نتيجة التقليد القديم الذى سرى عند العرب وأجدادهم منذ القدم والذى كان مبعثه العقيدة الوحدانية "[١]

وفى هذا الاتجاه أيضًا يسير السيد عبد العزيز فى تفسيره لتحريم الصور والتماثيل عند الأجناس العربية والسامية بوجه عام، حيث ذهب إلى ربط هذا الاعتقاد بالروح العربية المولعة بالأفكار الصريحة التى قل أن تشغل بالمظاهر الدنيوية، إذ يقول فى مقال له: " فالعربى قبل كل شىء رجل دين، وشعوره الدينى والأخلاقى يسيطر على إدراكه للجمال، ونظرته للفن أنه تعبير عما يختلج بالنفس ولكن الفن لا يمكن أن يتغلغل فى شغاف النفس ويحرر الفكرة النقية الخالصة من أى قيد جسدى إلا إذا ارتفع فوق عالم الحسيات.

وهذا المذهب الروحى يعد من أهم ما تتميز به الشعوب السامية بوجه عام بل هو ذاته مذهب كثير من أصحاب المثل فى الأديان والروحانيين ومحرمى التصوير فى كل عصر من العصور وفى كل بلد من بلاد العالم[٢].

رفضنا لفكرة التحريم

بعد ان عرضنا لمفهوم رجال الدين الإسلامى وفقهائه ومفكريه للتصوير وكراهيتهم له لما يكمن فيه من خطر تشكيك المسلم فى عقيدته، وخطر مشاركة

---

(١) عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، ص٣٥.

(٢) السيد محمود عبد العزيز: أسرار الجمال فى الفن الإسلامى مقال بمجلة المجلة، أكتوبر ١٩٨٥م.

الفنان للخالق الاوحد فى صفاته، وبعد أن استطردنا أيضًا فى عرض أهم اراء العلماء والباحثين المعاصرين فى تفسير كراهية الإسلام للتشبيه والتجسيم، يمكن أن نسوق وجهة نظرنا فى الرد على دعوى التحريم، الأمر الذى يمكن أن يساعدنا على استجلاء المفهوم الصحيح للتصوير، والفن بصفة عامة، ذلك المفهوم الذى تمثل فى فكر ووجدان المسلم – مبدعًا أو متذوقًا أو مفكرًا.

ولعلنا نستمد دعائم رأينا وأسانيده من أمثلة مستقاه من نواح ثلاث نعرضها فيما يلى:-

١- من الناحية الدينية

أجمعت الدراسات والأبحاث التى قام بها علماء الشرق والغرب ورجال الدين والمفسرون، وعلماء اللغة والنحويون على أن القرآن الكريم مصدر التشريع الإسلامى لم يرد به نص صريح على تحريم التصوير كضرب من ضروب الفن الجميل وليس فيما يحويه من نصوص وآيات وأحكام ما يشير إلى هذا التحريم من قريب أو بعيد.

وان ما به من الفاظ فى بعض آياته مثل كلمة (الأنصاب) السابق الأشارة إليها فسرت على أنها تعنى الهياكل والكتل الحجرية التى تستخدم للأضاحى والعبادة فقط. ولعلنا نشير هنا إلى المحاولات المبكرة لعلماء النحو واللغة فى دراسة الآيات القرانية وتفسيرها، ومنها ما ذهب إليه أبو على الفارسى النحوى فى كتابه (الحجة فى علل القراءات) [1] من أن تفسير الآية "والذين اتخذوا العجل..." على أن المقصود بها الذين اتخذوه للعبادة، وكذلك فى الحديث " يعذب المصورون.." على أن التهديد منصب على من صور الله تصوير الأجسام.

أما عن أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم التى تحرم التصوير فيذهب الباحثون فى الشرق والغرب إلى تكذيبها والتشكيك فى صحتها، حيث يرون أنها مكذوبة على النبى افتعلها فريق من الفقهاء تحت تاثير اليهود الذين اعتنقوا

(١) مخطوط رقم ٤٦٢ قراءات ص ٦٧ – ٦٩ دار الكتب المصرية القاهرة.

الإسلام، وان النبى لم يكره التصوير، وأن تحريم الصور لم يظهر الا بعد وفاة الرسول بنحو قرن ونصف عندما اخذ الفقهاء فى جمع الاحاديث النبوية، وأن هذه الأحاديث موضوعة ولا تعبر إلا عن الرأى السائد للفقهاء فى ذلك العصر الذى جمع فيه الحديث ودون فى حوالى القرن الثالث الهجرى.

وقد حرصنا للتدليل على وجهة نظرنا على استطلاع آراء الفقهاء ورجال الدين الإسلامى المعاصرين وقد هدانا البحث فى النهاية إلى تجميع آراء ووجهات نظر عدد من الشخصيات الدينية الهامة المعاصرة والتعرف على اراء صفوة ممتازة من علماء الدين والفقة والحديث، وبلغاء اللغة والمفسرين من رجال الأزهر الشريف، ومن حملوا مسئولية الإفتاء الرسمى فى كل ما يتعلق بأمور الدين. وقد أرفقنا النصوص الكاملة لهذه الآراء فى نهاية الكتاب حتى يمكن الرجوع إليها للوقوف على تفصيلاتها، ومن هذه الآراء التى توصلنا إليها:-

١- فتوى للشيخ عبد العزيز جاويش
٢- فتوى للشيخ محمد عبده – مفتى الديار المصرية سابقًا (١٩٢٢م)
٣- فتوى للشيخ محمد رشيد رضا – مفتى الديار المصرية سابقًا (١٩٣٠م)
٤- فتوى للشيخ محمد بخيت المطيعى (١٩٢٠م)
٥- فتوى للشيخ احمد هريدى – مفتى الديار المصرية (١٩٦٣م)
٦- فتوى الشيخ محمود شلتوت – شيخ الجامع الأزهر (١٩٦٤م)
٧- فتوى الشيخ حسن مأمون شيخ الجامع الأزهر (١٩٨٦م)

وإذا كان لنا أن نشير إلى بعض هذه الآراء فيقول الشيخ عبد العزيز جاويش: " فاذا حرم الرسول اتخاذ الصور جميعها مجسمة كانت أم منقوشة فما ذلك إلا لأن القوم كانوا حديثى عهد بالشرك فخيف أن تنزع أنفسهم إلى ما وجدوا عليه آباءهم ثم ألفوه انفسهم زمنًا طويلًا.

أما الأمام الشيخ محمد عبده فيقول: " إن الذين قالوا بمنع التصاوير وقفوا جامدين فى تأويل قوله صلى الله عليه وسلم: " إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون ".

وفات هؤلاء أن الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذى شاع فى الوثنية والذى كان القصد منه إلى تأليه بعض الشخصيات، أما ما جاء لغير ذلك من تصاوير قصد فيها إلى المتعة والجمال فلا يحمل قول الرسول عليه .

وتجمع آراء هؤلاء الفقهاء على أن دين الإسلام دين الفطرة الذى قرن كتابه الكريم بالسماحة ووصف بالحكمة ورفع منه الحرج والعسر عن الأمة الإسلامية لم يكن يحرم صناعة نافعة فى كثير من العلوم والأعمال، ويحتاج إليها فى كثير من شئون الحياة.

وعلى ذلك فإن الفقهاء المحدثين قد أجلوا تمامًا قضية المنع، ونفضوا عنها كل ما يشوبها من غموض، ووضعوا حدودا حاسمة وفاصلة لنهاية كل ما دار حولها من جدال ومناقشات، وذلك بما لا يدع مجالًا بعد ذلك لغموض أو جدل. لقد اتفقوا جميعًا على أن العقيدة الإسلامية السمحة لم تحرم التصوير اطلاقا. وأن حكم التصوير فى ذلك ثلاث مراتب: فهو مرغوب ومستحب إذا كان الغرض منه إقرار حقيقة علمية أو كان لأغراض الكشف والحضارة وكل ما فيه رفاهية الإنسان، وهو مباح إذا كان للتجمل والزينة أو اللهو والتسلية وما دام لا يصرف المسلمين عن العقيدة والعمل، وهو محرم إذا اتخذ للتعظيم والعبادة والشرك بالله، أو كان فيه مفسدة أو ذريعة لمفسدة.

٢- من الناحية التاريخية:

على الرغم من ادعاءات المدعين بأن تصوير الكائنات الحية كان مكروها فى الإسلام نتيجة تحريم الدين الإسلامى له، وأن الفن الإسلامى يخلو من تصوير الأشكال الآدمية والحيوانية، ومن تمثيل الشخوص وتصويرها، وإن الفن الإسلامى يعتمد على الزخارف المجردة والصناعات التطبيقية فقط، إلا أن تاريخ الحضارة الإسلامية يحفظ لنا فيما تزخر به كتب التاريخ، وفيما يرويه أصحاب السير والاخبار الكثير من القصص والنوادر والحوادث التاريخية التى أن دلت على شىء فإنما تدل دلالة قاطعة على دحض فكرة تحريم تصوير الكائنات الحية فى الإسلام. ونحن اذ نسوق بعضًا من هذه الدلائل والبراهين فى هذا على سبيل المثال لا الحصر للتدليل

على رأينا إنما نعلم مقدما أن ما نسوقه من هذه الادلة لن يسلم من جدل المتشددين وسفسطة المؤيدين لمنع التصوير فى الإسلام.

أ- اشتغال العرب بالتصوير فى صدر الإسلام :

من الأدلة على انتشار فن التصوير واشتغال العرب به فى صدر الإسلام ما رواه البخارى فى صحيحه فى باب بيع التصاوير - من كتاب البيع عن سعيد بن أبى الحسن إنه قال: " كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما، اذ اتاه رجل فقال يا ابا عباس إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى، وإنى أصنع هذه التصاوير وافتن فيها.... إلخ هذا الحديث.

وذكر المسعودى فى كتابه (مروج الذهب) أنه كان فى دار الخلافة العباسية فى أيام المنتصر المتوفى عام ٢٤٨ هـ بساط عليه صور ملوك فى جملتهم يزيد بن الوليد، بن عبد الملك، وشيرويه بن ابرويز.

كما ورد فى المرجع نفسه أن رحالة قرشيًّا أخرج درجًا فيه صور الأنبياء عليهم السلام من بينهم صورة النبى محمد صلى الله عليه وسلم.

وجاء فى خطط المقريزى [١] " أن المعز لدين الله أمر بعمل مقطع من الحرير الأزرق التسترى القرقوبى عام ٣٥٣ هـ. وهو غريب الصفة منسوج بالذهب وسائر ألوان الحرير وفيه صور أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها شبه الخريطة وفيه صورة مكة والمدينة مبينة للناظر وعلى كل مدينة وبلد ونهر وجبل وبحر وطريق اسمه بالذهب والفضة والحرير، وكتب فى آخره مما أمر بعمله المعز لدين الله شوقًا إلى حرم الله واشهارا لعالم رسول الله فى سنة ثلاثة وخمسين وثلثمائة، والنفقة عليه اثنان وعشرون الف دينار.

وفى كتب السير وأحداث التاريخ ما يدل بوضوح على أن فن التصوير كان سائدًا فى عهد الصحابة رضوان الله عليهم، وقد ورد أن زيد بن خالد الصحابى رضى الله عنه استعمل الستر فيه صور ولم ينكر الناس عليه ذلك.

---

(١) خطط المقريزى: ح١ طبعة بولاق، ص٤١٧.

ومن الآثار التى وردت فى حكم التصوير وصنع الصور والتماثيل اتخاذ أحد أعاظم أئمة التابعين القاسم بن محمد بن أبى بكر رضى الله عنه العجلة التى فيها تصاوير القندس والفسيفساء، وهو ربيب عمته عائشة الصديقة وأعلم الناس بحديثها وفقهها، ومنها أيضًا استعمال يسار بن نمير مولى عمر بن الخطاب رضى الله عنه خازنة الصور فى داره، ومنها صنع الصور فى دار مروان بن الحكم وسعيد ابن العاص وكل منهما ولى إمارة المدينة وكان من التابعين[1].

ب- تشجيع الخلفاء والحكام للفنون الجميلة:

كان العرب يطلقون على الفنون الجميلة (الآداب السامية الرفيعة) ويقصدون بها فنون الشعر والموسيقى والتصوير والغناء، وقد شغفوا بهذه الفنون وقدروا المشتغلين بها حتى أن النابغ فى أحدها يذاع صيته فى أنحاء البلاد ويصبح أشهر من خلفائها.

"ولم تكن الفنون الجميلة عندهم مقصورة على عشاقها محصورة فى أربابها بل كان يشاركهم فى التمتع بجمالها العامة، وتحضر أنديتهم الناس من مختلف الطبقات يتنورون بمعلوماتهم وينهلون من موارد افكارهم وخيالاتهم، وكان يعضدهم فى ذلك الخلفاء والملوك والحكام والأمراء "[2]

ولقد كان الخلفاء والأمراء المسلمين على مر العصور يبدون عناية كبيرة فى تشجيع الفنون الجميلة والعمل على ازدهارها والعناية بشئونها. ودفعها إلى أعلى الدرجات، كذلك شجعوا الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين، وكانوا يعقدون المسابقات والمنافسات بين الفنانين فى مجالس الأمراء، وكذا الأسواق الفنية التى يذكر لنا التاريخ منها (سوق عكاظ).

ومن الدلائل التى يحفظها لنا التاريخ عن اهتمام الخلفاء والحكام وتشجيعهم للفن والفنانين ما رواه المقريزى فى خططه عن الأمراء الفاطميين " أن الخليفة الأمر

---

(١) محمد عبد الجواد الأصمعى: تجميل وتصوير الكتب العربية فى الإسلام، دار المعارف، ١٩٦٥م، ص١٨.

(٢) محمد عبد الجواد الأصمعى: المرجع السابق، ص١٣.

بأحكام الله بنى على المنظرة التى يقال لها (بئر دكة الخركة) دكة من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خضرة (بركة الحبش) وصور فيها الشعراء، كل شاعر وبلده، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاة وكتب زيله عند رأس كل شاعر وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب فلما دخل الأمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة مختومة فيها خمسون دينارًا وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده من جنب صورته ففعلوا ذلك وكانوا عدة شعراء"(١)

وبوسعنا أن نضيف فى هذا الصدد ما نقلوه عن تلك المسابقة الفنية التى أجراها وشجع عليها سيد الوزراء الحسن بن على اليازورى فى مناظرة بين اثنين من المصورين الذين اشتهرا ببراعتهما الفنية وهما القصير، وابن عزيز، ولقد كان البازورى يحب الفنون حبًا عظيمًا، وكان احب ما إليه كتاب مصور أو النظر إلى تزويق أو التطلع إلى صورة، وكان يشترى الصور من المصورين الشرقيين بأثمان باهظة.

٣- من الناحية الفنية:

وفى سبيل تدعيم رفضنا لفكرة تحريم الإسلام للتصوير، وبعد الفنان المسلم عن تصوير الكائنات الحية والمخلوقات الآدمية والحيوانية، ننتقل الآن وبعد أن دللنا على وجهة نظرنا من الناحيتين الدينية والتاريخية، إلى ناحية اخرى هامة وهى الناحية الفنية، ولعلنا نستمد خيوط دفاعنا هذه المرة من واقع الإنتاج الفنى الغزير الذى خلفته لنا الحضارة الإسلامية والتى تزخر بها متاحف العالم بالرغم من كل ما قيل عن هذه الكراهية وذلك التحريم إلا أن الواقع الحى للفن الإسلامى لينفى ذلك.

إن الأعمال الفنية الإسلامية التى صورت فيها الكائنات الحية والأشكال الآدمية والحيوانية، والتى صورتها ريشة الفنان المسلم على مر العصور لكثيرة جدًا، وان غزارة الصور التشبيهية التى تتمثل فيها الشخوص تحول دون حصرها.

(١) خطط المقريزى: حـ ١، طبعة بولاق، ص ٤٨٦.

ولكننا نكتفى فقط فى هذا المجال بالإشارة إلى نماذج منها على سبيل المثال نراها فى مختلف أنواع الإنتاج الفنى من تصوير على الجدران بالفريسكو والفسيفساء وتصوير على الأقمشة، وتصوير على الأوانى والنقود... وغيرها.

أ- أمثلة من التصوير على الجدران

١- فى قصور الخلفاء ومجالسهم:

ولعل أشهر الصور الإسلامية التى زينت بها القصور هى تلك الرسوم التى تغطى جدران (قصير عمره) وهو عبارة عن استراحة صيد صغيرة ملحق بها حمام ويقع فى صحراء الأردن على بعد خمسين ميلًا شرقى عمان، وقد شيد فى العصر الآمورى، ويرجع العلماء تاريخ إنشائه إلى عام ٩٣ هـ وتضم هذه الرسوم مناظر صيد، واستحمام، ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات، ورسومًا رمزية لبعض الآلهة الأفريقية، وأخرى تمثل مراحل العمر المختلفة للشباب والرجولة والكهولة، إلى جانب الكثير من رسوم الحيوان، والطير والنبات، وأهم هذه الصور الجدارية صورة تمثل الخليفة على عرشه، ثم الصورة المشهورة باسم صورة أعداء الإسلام وهى عبارة عن ستة أشخاص فى ملابس فاخرة مرسومين على صفين وكتب فوق صورة كل شخصية اسم صاحبها.

وفى قصر المشتى الذى يرجع تشيده إلى العصر الأموى فى بداية القرن الثانى الهجرى نقوشًا جدارية ووزخارف قوامها الكائنات الحية والأشكال الأدمية المحفورة فى الحجر الجيرى فى الواجهة القبلية للقصر والتى يبلغ ارتفاعها ستة أمتار.

ولم يكن قصير عمره هو المنزل الأموى الوحيد الذى شيد فى تلك الفترة فى الصحراء، ذلك لأن معظم بنى أمية كانوا يكرهون العيش فى المدينة لأنهم يرونها مزدحمة وغير صحية، ولذلك ابتنوا لأنفسهم الكثير من المبانى التى تشبه القلاع والتى تحوى بصفة دائمة حمامات وحظائر[١]. وعدا قصير عمره هناك قصران

(١) إيتنجهاوزن: التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سلمان ص٣٣.

أمويان آخران يحتويان من بين تصاويرهما على رسوم آدمية وصور وأشكال حية هما قصر الحير الغربى، وخربة المفجر.

وقصر الحير الغربى الذى يعود إنشاؤه إلى عام ١١٠ هـ فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملك يحتوى على عدة رسوم ذات رؤس بشرية أهمها صورتان، الأولى صورة نصفية داخل إطار لامرأة تمسك رداءً فيه ثمار مختلفة ويحيط بالصورة رسوم لبعض الحيوانات والطيور، اما الصورة الثانية فهى لشخصين أحدهما امرأة تعزف على العود والاخر لرجل ينفخ فى ناى، وتحتها شاب يمتطى جوادًا ويطارد غزالين.

أما قصر خربة المفجر الذى يقع على مقربة من أريحا بسوريا والذى شيد فى عهد الخليفة هشام أيضًا فقد عثر فيه على نحو مائتين وخمسين قطعة مصورة بالإضافة إلى عدد كبير من الفسيفساء، ومن أهم هذه الصور تلك الموجودة بقاعة الجلوس وتمثل شجرة تفاح كبيرة مورقة ومثمرة تتوسط منظرين لغزالتين، واسد يفترس غزالًا.

وفى مدينة سامراء (سر من رأى) القديمة التى بناها الخليفة العباسى المعتصم، والتى تقبع انقاضا تحت بغداد عاصمة العراق الحالية عثر فى قصر الجوسق (الذى بناه المعاصتم وأقام فيه مدة حكمه ودفن فيه يعد وفاته على مجموعة كبيرة من الرسوم الادمية التى تمثل صور نساء يرقصن ومناظر صيد.ومن أهم هذه الرسوم صورة راقصتين كاملتى الملبس تبدوان وكأنهما تتحركان أحداهما نحو الأخرى، وتمسكان فى أيديهما المتقاطعة بكأسين تصبان فيهما الخمر من وعائين يبدوان من خلف رأسيهما.

وثمة أثر آخر ورد ذكره فى كتب الأدب والتاريخ هو بستان خماراوية[1] فقد جاء فى خطط المقريزى فى الكلام عن بستان خماراوية "وعمل فى داره مجلسًا براوقه سماه بيت الذهب طلى حيطانه كلها بالذهب المجاول (المجدول) باللا زورد المعمول فى أحسن نقش وأظرف تفصيل وجعل فيه مقدار قامة ونصف صورًا فى حيطانه بارزة

(١) بقصر ابن طولون بين مسجد ابن طولون والقلعة ومكانه حاليًا قسم الخليفة.

من خشب معمول على صورته وصور خطاياه والمغنيات اللاتى يغنين له بأحسن تصوير وابهج تزويق، وجعل على رءوسهن الأكاليل من الذهب الخالص والبرونز المزين، والكرازن (التيجان) المرصعة باصناف الجواهر وفى اذانها الاقراط الثقال الوزن المحكمة الصنعة وهى مسمرة فى الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشبه الثياب من الأصباغ العجيبة فكان هذا البيت من أعجب مبانى الدنيا[1].

وفى ختام الحديث عن القصور الإسلامية وما كان يزينها من صور ورسوم يجدر بنا أن نشير إلى نوع من التقاليد الإسلامية التى سارت فى المجتمع الإسلامى وكانت سببًا فى نمو فن التصوير الجدارى وازدهاره، ومن هذه التقاليد الفصل داخل الدور الخاصة بين الجناح المفتوح الذى تستقبل فيه الضيوف وبين جناح الحريم الذى لم يكن يسمح بغريب أن يدخله وتقع عينه على من فيه، الأمر الذى شجع دون شك على تجميل أجنحة الحريم بصور الأشخاص والأشكال الآدمية والحيوانية والمناظر الطبيعية وصور حفلات الرقص والغناء والموسيقى، حتى امتلات بيوت الحريم بتلك التصاوير التى قصد منها الترفيه عن نساء تلك القصور اللائى كن شبه حبيسات لا يرين متع الحياة[2].

٢- على جدران الحمامات:

على الرغم من حملات الأئمة والفقهاء المسلمين ممن حرموا التصوير على جدران الحمامات فإن هذه الحملات لم تمنع استمرار هذا الفن ، وبقيت الحمامات تزدان بصور الأشخاص والمناظر المختلفة، فقد رأى الفنانون المسلمون فى طبيعة هذه الاماكن مجالًا لأطلاق مواهبهم وتصوير كل ما يدور فى أخيلتهم.

ولعل تصوير مثل هذه الأبنية بالتصاوير تقليد يعود إلى ما قبل العصور الإسلامية، ويبدو أن تعرض المغتسلين، والفعاليات المعتادة هناك كان يظن فيها بأنها تكشف عن موقف غير محترم إزاء مثل هذه التصاوير، وعلى أى حال فإن

(١) أحمد تيمور: خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ص ٧٢.
(٢) د. ثروت عكاشة: نفس المصدر ص ٢٢٣.

طبيعة المكان التى هى فيه لا يمكن أن تعطيها أى قيمة تعبدية، ولذلك فإن مثل هذه الأبنية لم تكن بعيدة تمامًا عن ريشة الفنان[1].

ولقد عنى العرب والمسلمون بنقش الصور على جدران الحمامات، لعلمهم أنها تنشط الجسم وتزيل عنه الأفكار والهموم، وكانوا يختارون لها الأصباغ الحسنة المفرحة، ويرسمون الصور الحيوانية والنفسانية، والطبيعية لكى تكون سلوى المستحم وتسليته، وقد اقتضت حكمتهم فى ذلك إلى أن النفس تطرب بالنظر إلى مثل تلك الصور وتستأنس بها، وكانت الحمامات منتشرة فى كل الأقطار العربية حتى ذكر أنه كان فى بغداد منها خمسة الآف.[2].

وانتشر التصوير على جدران الحمامات عند المسلمين واشتدت عنايتهم بذلك، وظهر منهم من يستحسن هذا التصوير ويدافع عنه ويدعو إليه، فقد قال الخليفة الوليد مخاطبًا أهل دمشق: " يا أهل دمشق وإنكم تفخرون على الناس بأربع: بهوائكم، ومائكم، وفاكهتكم، وحماماتكم". ومن المنقول عن ابن سينا من كتابه (حفظ الصحة فى وصف الحمامات وما يجب منها) قوله: " والحمام النافع على سبيل الإجمال هو الحمام المعقول فى حره وبرده الطيب الرائحة، العذب الماء، وأضواؤه كثيرة مشرقة، وفناؤه واسع، وفيه تصاوير لآدميين بديعة الصنعة بينة الحسن مثل رياض وبساتين وطرد خيل ووحوش ".[3]

وذكر شهاب الدين الخيمى الكوكبانى فى كتابه (حدائق التمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام): " ينبغى أن يكون مسلخ الحمام أى مخلعه الذى تخلع فيه الثياب عن الأبدان لطيف الصنعة واسع الفناء، وأن يكون فيه التصاوير من الصور اللطيفة الأنيقة كالأشجار والأزهار والأشكال الحسنة، والعجائب من الأسلحة ونحوها لأجل تحصيل الراحة للنظر فيها عند الاتكاء، وقد حلل الحمام القوى لأن المسلم إذا كان كذلك كان موافقا للقوى الثلاث لان التحليل واقع فيها بما فيه مما ذكر،

---

(١) ر. ايتنجاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سلمان ص١٤.

(٢) أحمد يوسف: الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا ط(١)، ١٩٢٢م، ص٢٨٦

(٣)المرجع نفسه ص ٢٤٤.

فالأشجار ونحوها للنفسية، والأسلحة للحيوانية والثمار للطبيعية، فلا شك أن الحمام أخذ من القوى محلًا بلا لبس، خصوصًا إذا طال المقام فيه، والنظر فى الأشياء المذكورة منعش للقوى الثلاث، هكذا قال الحكماء " (١)

ويضم هذا الكتاب أيضًا رسالة كتبها المؤلف لصديق له يستدعيه إلى حمام ويصف له ما حوله من الزخرف وبديع الصنعة، وصور جدرانه وانعكاس خيالها فى ماء بركته ، يقول .. " وفى جدرانه صور من الحسان تريق من حسنها من الناظرين الدماء، وأشجار كأشجار الحديقة تسقيها من تحتها فسقية بأمواه عذبة، يا لها من فسقيه قطع العامل أحجار رخامها فهى مرخمة وأرفق عمارتها بذوات الألوان المختلفة فهى مسهمة فترخيمها للتحسين ورونقها ثابت على طريقة واحدة من الصفاء وأن كان ذا تلوين كأنها مرآة صقيلة الجوانب قد وضعت بين يدى الخدود والكواعب، فجميع الصور المصورة فى الجدران المنصوبة ينظر فيها نظر الغادة المحبوبة، فهن يتنافسن على النظر فيها تنافس العشاق على الحبيب، وينظرن فيها أيتهن الأحسن الأشبة بالظبى الربيب، بل أيتهن أجمل وجها وأسحر طرفا وأيتهن قد خلت الغصن المائل من النعمة عطفًا " (٢)

ومن أمثلة الصور والرسوم الآدمية التى زينت جدرات الحمامات الإسلامية تلك المجموعة التى عثر عليها على جدران الحمام الملحق بقصير عمره بالأردن السابق ذكره والتى تصور نساء عاريات مستحمات ومناظر الصيد والالعاب الرياضية ومجموعة كبيرة من الرسوم ذوات الأرواح والتى يمكن تمييزها بجلاء عدا القليل منها الذى اصطبغ بالسواد بفعل دخان النيران التى كان البدو يوقدونها عند حلولهم هناك.

أما فى مصر فلعل أقدم ما نعرفه من الرسوم الجدارية الملونة تلك التى وجدت على جدران حمام يرجع تاريخه إلى العصر الفاطمى عثر عليه فى منطقة أبى السعود بمصر القديمة، وهى صور ملونة لأشكال آدمية (موجودة حاليًا بمتحف الفن

---

(١) أحمد تيمور: المرجع السابق، ص ٤٧.

(٢) أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص١١.

الإسلامى بالقاهرة) وقد أصابها تلف عظيم ولكن لا يزال يرى بينها رسم إنسان تحيط برأسه هالة وعليها عمامة جميلة، وفى يده اليمنى كأس يحمله على النحو الذى تعرفه على نقوش التحف فى العصر الساساني وفى فجر الإسلام، وفى أحدى الصور الأخرى رسم لطائرين متقابلين تعلوهما فروع نباتية حمراء وحولها شريط أسود به نقط بيضاء، وفى صورة ثالثة رأس شاب يلتفت إلى اليسار، وفى صورة رابعة رسم لسيدة تتدلى على رأسها من الجهة اليمنى عصابة.

ب) أمثلة من التصوير على الفنون التطبيقية

١- على الخزف

تزخر الكثير من القطع الخزفية التى عثر عليها المنقبون، والتى خلفتها لنا الحضارة الإسلامية بالكثير من الرسوم الآدمية والوجوه البشرية، وقد ازدهر تصوير المنتجات الخزفية بالاشكال الادمية فى العصر الفاطمى فى مصر حيث انفسح المجال أمام الخزافين فزخرفوا اوانيهم بمختلف الرسوم الآدمية التى تكشف عن الأصالة الفنية والبعد عن التقليد الأجنبى، وعرضت صور من الحياة الاجتماعية فى هذا العصر الزاهر من عصور التاريخ الإسلامى "[١]

وفى مقدمة الأشكال الآدمية التى صورت على الأوانى الخزفية، صور الشراب، ومناظر الصيد والفروسية والألعاب الرياضية وصور من مجالس الغناء والرقص والموسيقى التى تعكس مظاهر الترف والرخاء الذى اشتهرت به الدولة الفاطمية حتى أنه من هذه الرسوم أمكن للباحثين التعرف بالتفصيل على أنواع الآلات الموسيقية المستعملة فى هذا العصر، إلى جانب إمكان تمييز قنانى الشراب ودوارقه وكؤوسه، كذلك كثرت على هذه الآوانى رسوم الحيوانات والطيور كالآرانب والغزلان والأسود والفيلة والنسور والطواويس، ورسوم الحيوانات المتوحشة وهى تفترس آكلة العشب.

وفى تحليل لإسلوب رسم الأشكال الآدمية على الأوانى الخزفية الإسلامية يستعرض لنا صاحب المقال السابق نماذج من أعمال فنانين تخصصًا فى التصوير على

(١) عبد الرؤوف على يوسف: الرسوم الآدمية على الخزف الإسلامى، المجلة، سبتمبر، ١٩٥٨م.

الخزف وهما الخزاف الفاطمى (مسلم بن الدهان) والخزاف الفاطمى (سعد) فيقول: " ومعظم رسوم الأشخاص من طراز مسلم بغير لحى، ذات أنف لطيف يميل قليلًا إلى الانحناء، ومبسم صغير وعينين جميلتين يعلوهما حاجبان مقوسان بوضوح وتسترسل خصل من الشعر على جانبى الوجه والجبهة، ولا يغفل الفنان رسم ما تتحلى به النساء من أقراط وقلائد وما يزين معاصمهن من أساور ودمالج، أما غطاء الراس فالعمامة للرجال والعصابة للنساء، والرداء فضفاض ذو أكمام واسعة مطرزة، أما الراقصات فيرتدين سروالًا طويلًا شفافًا أو ثيابًا قصيرة تكشف عن مفاتنهن.

أما عن أسلوب سعد فى رسوم الأشخاص على الأوانى الخزفية فيقول صاحب المقال: " رسوم الأشخاص عنده ذات عيون جاحظة، والشعر مضفر أو منسدل على جانبى الوجه، وأما الملابس فذات أكمام طويلة تشبه أردية رجال الدين المسيحين، وكثير من أشخاص سعد ومدرسته ذوو لحى طويلة ويغلب على بعضها مسحة من الأنوثة حتى ليصعب التمييز بين رسوم الرجال والنساء، أما الملابس فتزخرفها خطوط حلزونية رفيعة تبدو كالوشى يطرز الرداء.

٢- الصور على النسيج:

يشتمل كثير من المنسوجات الإسلامية من حرير وصوف وكتان، وغيرها على الرسوم الآدمية والحيوانية ورسوم الطير إلى جانب الزخارف النباتية والخطية، فمن الطيور نرى الطاووس... والحمام، ومن الحيوانات الغزلان والفيلة والأسود والخيول، والوحدة الزخرفية المشهورة التنين والعنقاء، أمام الرسوم الآدمية فتتمثل فى صور الأشخاص والأشكال الآدمية المجنحة، ومناظر الصيد والفروسية والرقص، وكانت هذه الوحدات ترسم متقابلة أو متدايرة وتنفذ على المنسوجات والستور والخيام والسجاد إما بطريق التطريز بالخيوط الحريرية الموشاه بالذهب أو الفضة، أو بطريقة الطبع بالبصمات (القوالب المحفورة) بالألوان والصبغات المختلفة.

وقد ذكر المقريزى فى خططه فى الكلام عن خزائن الفرش والأمتعة الفاطمية أنه كان بها الستور الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدا ما فيها من صور الدول وملوكها والمشهورين فيها، ومكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله، و قال الخطيب فى مقدمة كتابه (تاريخ مدينة السلام). وكان عدد ما علق فى قصور أمير المؤمنين المعتز بالله من الستور الديباج المذهب بالطرز الجليلة المصورة بالجامات والفيلة والخيل والجمال والسباع والطيور والستور الكبار البضائية، والأرمنية والواسطية والبهنسية السواذج والمنقوشة المطرزة ثمانية وثلاثون ألف ستر".

وفى خطط المقريزى أيضًا وصف لخزائن الخيم وما بها من صور ورسوم قال: " منها الفيلة والسبع والمخيل والمطوس والمطير وغير ذلك من سائر الوحوش والطير والآدميين من سائر الأشكال والصور البديعة الرائعة.

وذكر المسعودى فى أخبار المنتصر عن محمد بن سهل أنه شاهد فى أحد أروقة القصر بساطًا فى داراته صور ملوك شتى وقد كتب على إحداها بالفارسية صورة شيرنوية قاتل إبيه إبرويز، وكتب على الأخرى صورة يزيد بن الوليد بن عبد الملك قاتل ابن عمه الوليد.

٢- العملات والسيوف وغيرها من الصناعات:

لم يقف تصوير المسلمين للإنسان والحيوان والطير وكل ذى روح على جدران قصورهم وحماماتهم، ومنسوجاتهم وخيامهم، وأونى مأكلهم، ومشربهم بل قد انتشر تصوير الكائنات الحية على كثير من الصناعات، حتى النقود لم تخل من هذه الرسوم الآدمية، ومن ذلك العملات المعدينة التى سكت فى عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان وكانت تحمل صورته.

ومما ذكره المقريزى عن النقود الإسلامية أن الخليفة معاوية ضرب فى عهده دنانيرا، عليها تمثال متقلدًا سيفا وبعد معاوية ظلت النقود المستعملة تحمل صورًا آدمية حتى أن سليمان بن عبد الملك جعل صورته على النقود، كذلك فعل المتوكل

والمقتدر الذى ضرب النقود على وجهها الأول رسمه وفى يده كأس وعلى الوجه الآخر صورة شخص يعزف على آله موسيقية.

وقد رسمت الصور الآدمية أيضًا على السيوف كصورة على ابن أبى طالب المنقوشة على سيف عضد الدولة، ومن الأشكال الحية التى صورت على السيوف رأس لكبش كانت تزين مقبض سيف الرسول صلى الله عليه وسلم نفسه.

جـ) أمثلة من صور المخطوطات

كانت عمليات النسخ والكتابة أفضل وسيلة بل هى الوسيلة الوحيدة قبل اختراع الكتابة لنشر الكتب والمؤلفات، وقد حظيت هذه المخطوطات بعناية أصحابها إذ كانوا يحرصون على كتابتها بخط جميل ثم يعهدون بها إلى الفنانين والمصورين لزخرفة صفحاتها وتوضيح موضوعاتها بالصور والرسوم التوضيحية ثم يعهدون إلى تجليدها للمحافظة عليها.

ويقول جمال محرز فى مقال له: " وزخرفة المخطوطات بالرسوم البديعة الألوان التى اصطلح على تسميتها بالتذهيب لكثرة الذهب بين ألوانها تعد من أهم الميادين الفنية الإسلامية من حيث حب استخدام الرسوم المسطحة ذات البعدين، وبعبارة أخرى، غير المجسمة.

وقد استخدم المسلمون فن توضيح النصوص المكتوبة بالتصاوير والرسوم فى الكثير من المخطوطات والمؤلفات العلمية والأدبية والحربية والطبية والدينية أيضًا.

ويبدو جليًّا فى هذه المخطوطات تصوير الإنسان فى أوضاع مختلفة سواء فى صور فردية أو فى تكوينات، كما صور فيها أيضًا مختلف الكائنات الحية الأخرى من طير وحيوان.

ومن امثلة الكتب العلمية المصورة بصور الإنسان والحيوان كتاب (عجائب المخلوقات) للقزوينى، وحياة الحيوان للدميرى، و(نهاية الإرب فى فنون الأدب) للنويرى، ومن الكتب الأدبية (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى.

ومن أهم الكتب الأدبية ودواوين الشعر الفارسية التى تزخر بالرسوم الآدمية (الشاهنامة) و(رباعيات الخيام).ويصف أحمد موسى هذين الكتابين فى مقال له فيقول: " فالشاهنامة وحدها تنطوى على جزء عظيم من تاريخ إيران أشبه بإلياذة هوميروس، وفيها من أخبار الملوك والأفراد وخدع الحروب، وحيل السياسة ووصف الأخبار ومواقع البلدان وجمال المناظر، وفتنة الجبال والوديان ما جعل التصوير فيها أمرًا محتمًا.."دع عنك رباعيات الخيام وما اقتضته من تصاوير تمثل الشاعر الفنان المحب للخمر، المفتون بالجمال، المسحور برشاقة التكوين الجسمانى وهو يطرق باب الحان ليوقظ رفاقه لمعاقرة أقداح الشراب قبل بزوغ الفجر، فلم يكن للمصور بد من الخضوع لذلك الإلهام الشعرى الموسيقى القوى فهى سبيل الحب واندفاع النفس وهذا هو الذى حدا بالمصورين إلى تصوير الإنسان فى أوضاع مختلفة أهمها أوضاع الحب والحرب والتى أثبت فيها أنه قد أوتى من نقاوة الإلهام وطهارة الروح وسمو الخيال وتمجيد الجمال ما جعل صورته آية فى العفة وجميل الظن مع اجتماع الحسن بالشغف الظاهر فى أعين المحبين "(١)

د) أمثلة من التصوير الدينى فى الإسلام

١- تصوير المساجد:

كان التصوير فى المساجد من أهم ما ورد ذكره من الفنون فى مراجع التاريخ الإسلامى، ومن أعزب ما خلفته لنا آثار الحضارة الإسلامية تصوير الأحياء ووجود الصور الآدمية والمناظر الطبيعية وصور الحيوان والطير على جدران المساجد الإسلامية، مما يؤيد وجهة نظرنا فى نفى فكرة تحريم التصوير، وعلى ان إباحة هذه الصور والسماح برسمها فى بيوت الله وأماكن عبادته ومواضع إقامة الشعائر الإسلامية لدليل قاطع على رضاء الدين بها ورغبة الناس فيها وعدم مساسها بجوهر العقيدة الإسلامية. وخلوها – بهذه الصورة – من أى أثر يرجع بأفئدة المسلمين وعقولهم إلى الوثنية.

ومن أقدم التصاوير الجدارية التى ابتدعت فى الحضارة الإسلامية تلك التى

---

(١) د. أحمد موسى: تذويق المخطوطات الإسلامية، مجلة منبر الإسلام، فبراير ١٩٦٥.

تزين الجدران الداخلية لقبة الصخرة بالقدس. وهى أول بناء ضخم فى عهد الخليفة عبد الملك بن مروان شيده عام ٧٠هـ، وهذه الصور عبارة عن مجموعة هائلة من المناظر الطبيعية التى نفذت بالفسيفساء وتشتمل على أشجار النخيل والزيتون المثمرة المرسومة بطريقة واقعية متقنة بالإضافة إلى رسوم أوراق الأكنتس المنتشرة فى كل مكان، ووحدات العناصر النباتية التى تتخللها رسوم الزهريات وقرون الرخاء.

أما الجامع الأموى بدمشق فهو أبرز مثال للتصوير بالمساجد، وقد شيد الجامع الأموى الوليد بن عبد الملك بين عامى ٨٨، ٩٦ هـ وتظهر هذه الرسوم فى المسطح الكبير الذى يمتد لأكثر من ثلاثين مترًا بعرض سبعة أمتار على جدران مدخل الجامع وهى عبارة عن مناظر طبيعية نفذت بالفسيفساء، وتمثل عناصر معمارية مثل القصور والعمائر ذات الطوابق، والقرى والجبال والحصون، والمبانى التى تقع تحت الأشجار أو وسط المناظر البرية، وتشرف هذه المبانى على مجرى مائى متسع أشبه بنهر يجرى بشكل واقعى وأحيانًا يتحرك بتدفق مياه أحد الروافد، ثم ينساب بهدوء أكثر وبقوة كافية ليجرى بشكل واقعى وأحيانًا يتحرك بتدفق مياه أحد الروافد، ثم ينساب بهدوء أكثر وبقوة كافية ليجرى فى اجزاء من الضفة "(١).

وقد وصف الشيخ شمس الدين المقدسى هذا الجامع فى كتابه (أحسن التقاسيم) فقال : " إن حيطانه كانت مبطنة إلى قامتين بالرخام المجزع، ثم إلى السقف بالفسيفساء الملونة بالذهب، وفيها صور أشجار وأمصار وكتابات على غاية الحسن والدقة ولطافة الصنعة، وكل شجرة أو بلد مذكورًا إلا وقد مثل على هذه الحيطان"(٢).

ويتضح من هذه الرسوم تقاليد الفن الإسلامى الذى لم يهتم بالبعد الثالث وقواعد المنظور، كما تشهد له بالسبق فى رسم المناظر الطبيعية التى تخلو من الكائنات الحية والتى لم يعرفها التصوير الأوربى الا فى العصور الحديثة.

---

(١) ر. إينتجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سليمان، ص٢٣.
(٢) أحمد تيمور: خيال الظل.... ص٧٦.

أما عن المساجد العباسية التى زينت بالصور الجدارية التى تشتمل على رسوم الكائنات الحية فمنها المسجد المتوكل فى (سر من رأى).وقد جاء فى مجلة لغة العرب التى تصدر فى بغداد وصفًا للتنقيب الذى قام به الباحث الألمانى هوتزفلد فى آثار مدينة سامراء ذكر فيه أنه عثر على أطلال المسجد الجامع الذى بناه المتوكل، وشاهد فى بقايا الدور غرف وأبهاء زينت جدرانها بتصاوير شرقية بين بارزة وغائرة من الجص، وصورا ملونة للآدميين وغيرهم بديعة المثال حافظة لجدتها عبر الزمان.

ومن بقايا التصاوير الجدارية فى العصر الفاطمى لوح حجرى عثر عليه بالقاهرة فى مسجد بيبرس الجاشنكيز، عليه صور أسماك وطيور متقابلة على أغصان ملتفة بديعة الوضع والتصوير، وقد بنى المسجد المذكور فى موضع دار الوزارة الكبرى الفاطمية[1].

٢- تصوير النبى محمد صلى الله عليه وسلم

فى الواقع أن التصوير الدينى بوجه عام لم ينل حظه من تشجيع المسلمين فى العصور الإسلامية الاولى ولكن على الرغم من ذلك، وبالرغم من عداء فقهاء المسلمين وعناد المتزمتين منهم، فقد خلف لنا التاريخ بعض ملامح التصوير الدينى فى الإسلام ، حيث انطلقت أنامل المصورين لتصوير القصص والأحداث الدينية والشخصيات المقدسة وتوضيح كتب الدين والفقه بالرسوم.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل قد اقتحم المصورون أمنع معقل فى الحياة الإسلامية، وهو تصوير الرسول صلى الله عليه وسلم: حياته، وسيرته، وما يتصل بجهاده ودعوته.

مما يدعونا إلى القول بأن الدين الإسلامى لم يحرم التصوير عامة، فإن الأمر لو كان كذلك لكان أولى بالتحريم تصوير الشخصيات المقدسة، والرسول بصفة خاصة.

على أننا لا ننكر أن صور الرسول إذا قيست بصور المسيح فى العقيدة المسيحية

---

(١) أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص٨.

فإنها تكون من الندرة بمكان. " وهذه الندرة فى صور الرسول هى - كما نرى - مردها إلى الهيبة والإجلال والوقار فلم يحجم المصورون فى بادئ الأمر عن تصوير الرسول لأن تصويره كان محرمًا، بل كان إحجامهم توقيرًا واجلالًا، ودليل ذلك استخدام الهالة النورانية حول راس النبى وغيره من الأنبياء وإضافة النقاب إلى وجهه"[1].

على أننا من الممكن أن نرد ندرة تصوير النبى محمد إلى موقف الإسلام من التصوير الدينى، ذلك الموقف الذى يختلف عنه فى المسيحية، فإن تأليه السيد المسيح جعل سيرته ومعجزاته مصدر الوحى للفنان المسيحى وأكسبه مادة خصبة للتصوير. وذلك على عكس الوضع فى العقيدة الإسلامية، فإن محمد صلى الله عليه وسلم بشر كسائر المؤمنين لا يتميز عنهم الا بما أوحى به من ربه، ولذلك لم يعبده المسلمون أو يؤلهوه، ولم تكن سيرته مصدر الوحى للفنانين المسلمين.

وأول ما يشار إليه من أمثلة لتصوير النبى ما ذكره أحمد يوسف فى كتابه (الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا) من أن العلامة (مراد جاد صون) ذكر أن صورة النبى صلى الله عليه وسلم كانت منقوشة فوق باب جامع عبد الملك بالقدس، ويجمع العلماء والمؤرخون وعلى رأسهم الإنجليزى توماس أرنولد والفرنسى بلوشيه أن أقدم ما انتهى إلينا من صور الرسول محمد وجد بأحد المخطوطات الإسلامية التى يرجع تاريخها إلى القرن الثامن الهجرى، وهو مخطوط (جامع التواريخ) تأليف الوزير رشيد الدين المحفوظ بالمتحف البريطانى.

ويتضمن هذا المخطوط صورًا لحوادث مشهورة فى السيرة النبوية، ففى إحدى الصور نرى مولد الرسول، وفى صورة أخرى الرسول يرفع الحجر الأسود فى مكة، وفى صورة ثالثة الرسول فى غار حراء، وفى صورة أخرى يظهر الرسول مع أبى بكر فى طريقهما إلى يثرب.

على أن بشر فارس يمد لنافى عمر تصوير النبى قرنًا آخر من الزمان، وذلك

---

(١) د. ثروت عكاشة: المصدر نفسه.

باكتشافه منمنمة ملونة فريدة للنبى محمد يرجع تاريخها إلى بداية القرن السابع الهجرى (٦١٤ هـ) ويبدو فيها وجه الرسول الكريم غير محجوب بنقاب كالذى يحجبه فى طائفة كبيرة من المنمنمات اللاحقة، وتقع المنمنمة فى إحدى صفحات كتاب الأغانى لأبى فرج الأصفهانى، وتمثل حادثًا من حوادث السيرة النبوية وهو خبر أساقفة نجران مع النبى صلى الله عليه وسلم، ويصف المرحوم الدكتور بشر فارس المنمنمة فيقول: " وفى التصوير خمس خيالات للرسول والأسقف والعاقب والملكان. أما الرسول فجالس إلى اليسار فى وضعية ثلاثية الأرباع على دكة خشبية يحللها كساء، وفى خنصره اليمنى خاتم محول إلى الناظر، وعلى فخذه اليمنى سيفه فى الغمد ملقى، وعلى رأسه عمامة ذات فرو أو ريش، وثوبه فاخر كثير الأطواء والمكاسر المعرجة، وحذاوءه من الجلد الرخو "(١).

وفى المرجع نفسه يشير الدكتور بشر فارس أيضًا إلى منمنمتين أخريين يظهر فيهما الرسول وتمثل إحداهما حادث المباهلة اللاحق بحادث الممتحنة ويبدو فيها الرسول بين أهله يواجه ثلاثة من النصارى، وهى منمنمة فارسية يرجع تاريخها إلى عام ٧٠٧ هـ ، أما الأخرى فيرجع تاريخها إلى عام ٧١٠ هـ ويرى فيها الرسول يتلقى الوحى من جبريل فى حراء.

وفى مخطوطة سيرة النبى المحفوظة بالمكتبة العامة بنيويورك صورة للرسول محمد وأبى بكر وعلى، وبمخطوطة خمسة للشاعر نظامى المحفوظة بالمتحف البريطانى صورة للرسول فوق ظهر البراق ومن حوله الملائكة وحملة المباخر.

وفى مخطوطة (روضة الصفا) لميرفواند المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاث منمنمات يرجع تاريخها إلى عام ١٠١٥ هـ تمثل أحدها الرسول أثناء إحدى الصلوات الجنائزية، وتمثل الثانية الرسول يبتهل إلى الله لإ نزال المظر اما الثالثة فتمثل الرسول مع أبى بكر يستتران داخل الغار، وفى صورة أخرى من المخطوط نفسها يظهر الرسول وهو يحطم الأصنام.

---

(١) بشر فارس: منمنة دينية تمثل الرسول، القاهرة، المعهد العالى العلمى الفرنسى، ١٩٤٨م (٣٦ ص + ٣٢ لوحة + ١٠٦ بالفرنسية).

وعن صور النبى محمد وصحابته التى ورد ذكرها فى كتب التاريخ ما رواه دحيه بن خليفة الكلبى عندما ذهب إلى القيصر بدمشق برسالة من رسول الله قال: "... "وصرفنى القصير ثم استدعانى فى الغد فأخلانى وانسنى بحديثه، وأدخلنى بيتًا عظيما فيه ثلاثمائة وثلاث عشر صورة، فاذا هى صور الأنبياء والمرسلين صلوات الله عليهم، وقال: " أنظر من صاحبك من هؤلاء؟ فنظرت فإذا صورة النبى صلى الله عليه وسلم كأنما ينطق فقلت: هو هذا فقال صدقت ثم أرانى من هذا قلت: صورة رجل من قومه اسمه أبو بكر الصديق، فأشار إلى صورة أخرى عن يساره، فقلت: هذه صورة رجل من قومه يقال له عمر فقال أنا نجد فى الكتاب أن بصاحبيه هذين يتم الله الأره قال دحيه فلما قدمت على النبى صلى الله عليه وسلم أخبرته قال: صدق بأبى بكر وعمر يتم الله هذا الأمر من بعدى "[1].

٢- تصوير كتب الدين والفقه

ولم تخل أيضًا كتب الدين والفقه الإسلامى من الرسوم والصور التى تمثل الشخوص والأشكال الآدمية، ففى كتاب الميزان الكبرى فى الفقه الشافعى للعالم الشيخ عبد الوهاب الشعرانى الذى ألفه عام ١١٠٦ هـ رسمت صورًا خيالية بعين الشريعة وفروعها، والصراط، وقباب الأئمة ونحو ذلك.

وقد كشف الدكتور بشر فارس أيضًا صورة فى كتاب (قواعد الأحكام فى معرفة الحلال والحرام) تصنيف جمال الدين الحسن بن المطهر تمثل المؤلف وهو يهب المتخرجين على يديه فى اصول الفقه هذا الكتاب الذى أتمه عام ٦٩٩ هـ ليهتدوا به وترى اثنين منهم يبسطان الأيدى لتلقى المنحة وأعينهما شاخصتان لأستاذهما، وتحتها اثنين ينتاظران فى جد يليق بأهل الفقه "[2].

ولم تخل أيضًا كتب الشعر والأدب الصوفى من توضيح نصوصها بريشه المصور الإسلامى، ونرى فى مثل هذه الكثير من الصور التى تتناول الجانب الوعظى، الذى

---

(١) النويرى: نهاية الإرب فى فنون الأدب ج ١٤، ص٤٩، ٥٠.
(٢) د. بشر فارس: كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقة منشورات المعهد الفرنسى ١٩٥٧م.

يحمل عظات تجرى فى بيئة أبطالها أفراد حقيقيون أو أناس متخيلون، ويجد المصور فى هذا وذاك ما يسر خياله ويحرك وجدانه، وتتمثل فيه العظة الهادية والعبرة المرشدة والنصيحة الموجهه، فاذا هو بعد أن تمتلئ نفسه بهذا كله يبرزه لنا فى تصاوير تعبر عن هذا الوجدان، وتلك المشاعر والأحساسيس[1]. ومن هذه الأمثلة ما جاء من تصاوير أدمية فى نسختى منطق الطير لفريد الدين العطار، ونسخة مثنوى جلال الدين الرومى.

٤- تصوير القصص والأحداث الدينية

يزخر الأدب الإسلامى بمجموعة من الأعمال الأدبية التى تدور حول قصص القرآن الكريم مثل قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز وقصة مريم عليها السلام، وقصة سيدنا نوح وغيرها، وقد طلعت علينا الكثير من المنمنمات الإسلامية المبتكرة التى تحتشد بالقصص والأحداث الدينية المستمدة من القرآن الكريم والإنجيل كذلك.

ومن أمثلة هذه الصور تلك المنمنمة التى نشرها العالم توماس أرنولد، وهى منمنمة فارسية من القرن العاشر الهجرى تمثل قصة ميلاد عيسى وفقًا لما ورد بالقرآن الكريم، ومنها أيضًا تزويقة فارسية من كتاب (روضة الصفا) ترجع إلى عام ١٩٥ هـ وتمثل خروج حليمه بمحمد بن عبد الله إلى بنى سعد ويصحبها زوجها. كذلك أيضًا قصة يوسف عليه السلام الواردة بمخطوطة (يوسف وزليجا) لشاعر جامى والمحفوظة بدار الكتب المصرية.

على أن هناك مجال اخر اتسع لخيال المصور الإسلامى وإبدع فيه ابداعًا فائقًا هذا المجال هو تصوير موضوع الجنة والنار والقيامة والحساب. وقد استمد المصور الإسلامى مادته فى تصوير هذا الموضوع مما ورد بالكتب السماوية، وكتب الأدب من أوصاف الجنة ونعيمها وجناتها وقصورها وأثمارها وفاكهتها والنار بهولها وفزعها وجحيمها وزبانيتها، وتتجلى عبقرية المصور الإسلامى فى هذا الصدد فيما

(١) د. ثروت عكاشة: المصدر نفسه.

جاء من رسوم وتصاوير خيالية فى مخطوطة بيهرام ميرزا المحفوظة بمتحف اسطانبول ومخطوطة معراج نامة (المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس).

هـ) أمثلة من التماثيل الإسلامية

على الرغم مما هو شائع عن الفن الإسلامى بأنه لم يعرف التماثيل المجسمة، وبالرغم مما يشيعه بعض العلماء والباحثين الذين يذهبون إلى أن الإسلام قد حرم صناعة التماثيل المخروطة كاملة التجسيم إلا أن كتب التاريخ الإسلامى تزخر بأخبار هذه التماثيل المجسمة الثابت منها والمتحرك التى إنتجت فى مختلف العصور الإسلامية وقد نحتت هذه التماثيل من الجص والحجر والخشب والرخام والبرونز وغيرها من الخامات وذلك لاستخدامها فى مختلف أغراض الزينة والتجميل والتسلية والأمثلة على ذلك كثيرة نورد منها على سبيل المثال ما يأتى:

١- التماثيل بالقصور والحدائق

جاء فى معجم البلدان لياقوت حرف الدال دار الشجرة دار بالدار المعظمة الخليفية ببغداد من أبنية المقتدر بالله، وكانت دارًا فسيحة ذات بساتين مورقة، وسميت بدار الشجرة لشجرة كانت هناك من الذهب والفضة فى وسط بركة كبيرة مدورة أمام إيوانها، ولها من الذهب والفضة ثمانية عشر غصنًا لكل غصن منها فروع كثيرة مكللة بأنواع الجوهر على شكل الثمار، وعلى أغصانها أنواع الطيور من الذهب والفضة إذا مر عليها الهواء أبانت عن عجائب من انواع الهدير والصفير، وفى جانب الدار عن يمين البركة تمثال خمسة عشر فارسًا وعن يسار البركة خمسة عشر فارسًا قد البسوا أنواع الحرير المدبج مقلدين بالسيوف، وفى أيديهم المطارد يتحركون على خط واحد فيظن أن كل واحد منهم إلى صاحبه قاصد" (١)

٢- التماثيل المتحركة المزودة بأنواع الحيل

ومن التماثيل الإسلامية البديعة المزودة بالحيل الميكانيكية تمثال لجارية تدور على لولب وإحدى رجليها مرفوعة، وفى يدها طاقة ريحان ، فإذا وقفت أمام شخص شرب منها ثم ينقرها فتدور.

---

(١) احمد تيمور: خيال الظل.... ص٣١.

وجاء فى أخبار مصر لابن ميسر ان الأفضل ابن أمير الجيوش وزير الفاطميين كان له مجلس للشراب فيه تماثيل لثماني جوارى متقابلات أربع منهن بيض بالكافور وأربع سود من عنبر، قيام فى المجلس، عليهن أفخر الثياب وأثمن الحلى، وبأيديهن احسن الجواهر فإذا دخل الوزير من باب المجلس وطأ العتبة نكسن رءوسهن تحية له، فإذا جلس فى صدر المجلس استوين قائمات.

وعن الشيخ شهاب الدين أحمد بن إدريس القرافى قال فى (شرح المحصول) : بلغنى إن الملك الكامل صنع له شمعدان كلما مضى من الليل ساعة انفتح باب منه وخرج منه شخص يقف فى خدمة الملك، فإذا انقضت عشر ساعات طلع الشخص إلى أعلى الشمعدان وقال " صبح الله السلطان بالعبادة، فيعلم أن الفجر قد طلع، وقال: وعلمت أن هذا الشمعدان زدن فيه أن الشمعة يتغير لونها كل ساعة، وفيه أسد تتغير عيناه من السواد الشديد إلى البياض الشديد إلى الحمرة الشديدة، فى كل ساعة لون، فإذا طلع الفجر شخص إلى أعلى الشمعدان وأصبعه فى أذنيه يشير إلى الأذان غير أنى عجزت عن صنعة الكلام "[1].

٣- تماثيل اللعب والتسلية

استخدم العرب التماثيل فى ألعاب الأطفال ولهوهم، وجاء فى (ربيع الأبرار للزمخشرى) فى حديث عائشة رضى الله عنها أنها قالت: قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من غزوة تبوك وفى سهوتى ستر فهبت ريح فكشفت ناحية الستر عن بنات[2] لى فقال: ما هذا؟ قلت: بناتى، ورأى بينهن فرسًا له جناحان فقال: فرس له جناحان؟ قلت: أما سمعت أن لسليمان خيلا لها أجنحة، فضحك حتى بدت نواجذه ويؤخذ من هذا الحديث عدم استنكار ما اتخذ من التماثيل لغير العبادة.

ولجماعة الفقهاء ومن بينهم المالكية رأى حول دمى الأطفال المجسمة استنادا إلى حديث عائشة حيث يرون إباحتها على شرط أن تكون تلك الدمى للصبيات الصغيرات وأن يكون اتخاذها فقط لذلك الغرض النبيل وهو إثارة غريزة الأمومة.

---

(١) انظر التصوير عند العرب تاليف أحمد تيمور.
(٢) البنات: هى الدمى والتماثيل التى يلعب بها الأطفال وكان العرب يسمونها البنات أو الجوارى.

على أننا نرى فى الوقت نفسه بعض الفقهاء يتشددون فى ذلك، ويحرمون على الأطفال أيضًا استخدام التماثيل فى اللعب، وفى ذلك يقول ابن العماد:

قال الحليمى وامنـع طفلك لعـبا　　　وهو الصحيح فقم بالمنع واكتفل

أبو سعيد له التجويـز قد نسبـوا　　　بعلة قد وهت عـن رتبـة العـلل

وعلى الرغم من ذلك فقد روى فى كتاب (الأحكام السلطانية) للماوردى فى باب أحكام الحسبة ما يدل على أن المسلمين كان لهم سوق خاصة لبيع لعب الأطفال والدمى والتماثيل المجسمة، وقد جاء فى هذا الموضع ما نصه: " وأما اللعب فليس يقصد بها المعاصي، وإنما يقصد بها ألف البنات لتربية الأولاد وفيها وجه من وجوه التدبير، تقارنه معصية بتصوير ذوات الأوراح ومشابهة الأصنام. فللتمكين منها وجه، وللمنع منها وجه وبحسب ما تقتضيه شواهد الأحوال يكون إنكاره أو إقراره "(١).

ولعنا يمكن أن نضيف إلى ذلك ان فى كتب القصص والأدب والتاريخ يتردد كثيرًا ذكر التماثيل المجسمة، واتخاذ المسلمين لها فى شتى المناسبات والأغراض، ومن أمثلة ذلك تمثال اللعين أو المنطار الذى كان يستخدمه المسلمون لافزاع الطيور والحيوانات، ومنها تمثال أبى الهجاء السمين، وهو تمثال فكاهى للأمير أبى الهجاء وقد صنعه له كوزا عند قدومه إلى بغداد، ومنها تمثال صغير من الحجر لجارية نصف عارية وجد ببوابة قصر المفجر، ومنها تمثال من الجص لرأس أمير سلجوقى من القرن السابع الهجرى موجود بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، ومنها تمثال من الخزف الملون على هيئة طائر براس آدمى من القرن السابع الهجرى أيضًا، ومنها تمثال أمراة من جريد وقراطيس صنعه اهل مصر ونصبوه فى طريق الحاكم بأمر الله الفاطمى استنكارًا لظلمه، ومنها أيضًا تماثيل الحلوى التى كانت تعمل من السكر فى المواسم والأعياد فى عهد الفاطميين.ومنها الأوانى النحاسية والبرونزية التى كانت تصنع على هيئة طيور أو حيوانات أو أشكال آدمية كالمباخر وغيرها، وأخيرًا تماثيل

---

(١) أحمد تيمور: خيال الظل... ص٣٤.

الأسود والحيوانات التى تخرج من أفواهها المياه والتى زينت بها القصور والحدائق والفسقيات.

و) ملامح الواقعية فى التصوير الإسلامى

وبعد ما سقناه من الدلائل التاريخية، ومن أمثلة للأعمال الفنية الإسلامية كركيزتين لحجتنا فى معارضة القائلين بفكرة التحريم، ونفى كراهية الإسلام لتصوير الشخوص وتمثيل الكائنات الحية، واتجاهه إلى الرقش الذى يعتمد كلية على التجريد.

ننتقل الآن إلى ثالث الركائز التى تستند إليها وجهة نظرنا وذلك فى محاولة لتسجيل بعض الملاح الواقعية فى الفن الإسلامى، تلك الملامح التى تؤكد أن الفنان المسلم كان بوسعه إذا ما رغب فى ذلك وقصد إليه أن يجعل من رسومه رسومًا واقعية مائة فى المائة بشكل يدحض ما قد يلصق به من اتهامات انحصرت فى ضعف مقدرته الفنية حينا، وفى وقوعه تحت تأثير الدين دائما.

أما موضوعات الحياة اليومية، والموضوعات التى تتصل بالأنشطة والأعمال التى يمارسها أفراد الطبقة الكاحة البسيطة من الشعب، فتزخر بها الكثير من المخطوطات الإسلامية والأوانى والأطباق الخزفية، ومختلف التحف والمصنوعات، فعلى سبيل المثال نجد فى مخطوطة الشاهنامة من القرن الثامن الهجرى صورة لتشيع جنازة ويبدو فيها بوضوح ملامح الحزن وتقاسيم الألم والأسى على وجوه المشيعين، وشعورهم الشعثة.

وفى المقامة (٣٠) من مخطوطة مقامات الحريرى صورة تمثل وليمة فى حفلة شعبية لعقد قران، وفى المقامة (٣١) من المخطوطة نفسها صورة تمثل سيدة فى ساحة الولادة وحولها النسوة يقمن بتوليدها، ومن أعمال الفنان الإسلامى المصور بهزاد نشير لى لوحة البنائين الملونة والتى تمثل العمال وهم فى حركة دائبة أثناء عملية البناء.

اما الأوانى والأطباق الخزفية فقد احتشدت بالكثير من الرسوم الواقعية ومناظر

الحياة اليومية، فعلى أحد الأطباق نجد رسمًا يصور ثنين من المتصارعين وقد ظهر بينهما الحكم مشيرًا بيده، وبدا حولهم جمهور المتفرجين الذين يبدو عليهم الحماس على طبق آخر رجلان متقابلان يمسك كل منهم بديكة ويقدمه ليصارع غريمه، وعلى أحد الأطباق أيضًا نجد رسما لطفلين بتأرجحان فى أرجوحة على شكل قارب وعلى طبق آخر تظهر صورة عامل بحرى يمسك هلبا. ومن أوضح الأمثلة على التصوير الواقعى الإسلامى ذلك الرسم الذى نجده على أحد الأطباق الخزفية التى تمثل حمالًا يحمل على ظهره ثقلًا كبيرًا، وقد بدأ الرجل الكهل فى ثياب متواضعة وعضلات مفتولة، ولكن يبدو على وجهه ملامح الإجهاد والتعب.

اما عن الواقعية التى حققها المصور الإسلامى فى بعض رسومه والتى نجح فى تجسيدها بواسطة أسلوب المعالجة ودقة المصور فى نقل الواقع الحى، ومحاكاة المظهر البصرى للاشياء والذى يتحقق بالتجسيم عن طريق الأضواء والظلال لإظهار البعد الثالث وتأكيد ملامس السطوح وتوزيع الدرجات اللونية، وكذلك لإبراز الملامح والتعبيرات البادية على الوجوه.وتأكيد الحركات والإيماءات فيقول فى ذلك عبد الجواد الاصمعى: " أن العرب بلغوا فى النقش والتصوير شاوًا بعيدًا حتى أن مصورهم يصور الأجسام ولا يغادر الا الروح، ثم لا يرضى بذلك حتى يصوره ضاحكًا ثم لا يرضى بذلك حتى يفصل بين ضحك الشامت وضحك الخجل وبين ضحك المسرور وضحك الهازئ وبين المبتسم والمستغرب فيركب صورة فى صورة، وصورة فى صورة"(١).

ومن الأمثلة الفنية التى تدلل على ذلك ما ذكره العلامة الأستاذ السيد كرد على فى كتابه (خطط الشام) نقلًا عن الشيخ الفزى "وفى المبانى القديمة كثير من النقوش تشهد على براعة البنائين الحلبين فى القرون الماضية وتدل دلالة واضحة على نبوغهم فى صنعة النقوش ومن ذلك صورتا وجهى أسدين فى جحارين مرصوفين فى جانب أحد أبواب قلعة حلب لا يطرق الناظر إليهما فى أول وهلة بين ملامحهما، فإذا أمعن

(١) عبد الجواد الأصمعى: تصوير وتجميل الكتب العربية، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٥م.

النظر فيها تبين له أن وجه أحدهما يضحك ووجه الآخر يبكى مما يدل على براعة النقاش "[1].

ومن أمثلة هذه الواقعية فى التصوير الإسلامى ما نراه فى صورة النسوة العاريات المرسومة على جدران حمام قصير عمره السابق ذكره، فلقد رسمت أجسام النسوة بطريقة طبيعية يظهر فيها بوضوح التجسيم وتأثير الظل والنور واستخدام الدرجات اللونية، والحركة الطبيعية للجسم، وتبدو فيها كذلك طراوة الجسم واكتنازه، وامتلاؤه ومراعاة النسب التشريحية والتركيز على الصدور الممتلئة والخصور النحيفة للنسوة، عيونهن العميقة بنظراتها المحدقة فى اللا نهاية.

وفى كثير من الكتب الأدبية الإسلامية، القديم منها والمعاصر – الكثير من القصص والنوادر التى يمكن أن تستدل منها على مقدرة المصور الإسلامى على التشبيه والدقة فى نقل الواقع ومحاكاة الطبيعة فى صوره ورسومه، ففى كتاب ثمرات الأوراق لابن حجة ورد عن الجاحظ أنه حكى عن فتى من أصحاب الحديث قال[2]: " "دخلت ديرًا فى بعض المنازل ذكر أن به راهبًا حسن المعرفة بالناس وأيامهم قصدت له لاسمع كلامه فوجدته فى حجرة منعزلة بالدير وهو على أحسن هيئة فى زى المسلمين فكلمته فوجدت عنده من المعرفة أكثر مما وصفوا فسألت عن سبب إسلامه فحدثنى أن جارية نصرانية من بنات الروم كانت فى الدير، كثيرة المال بارعة الجمال عديمة الشكل والمثال فأحبت غلامًا مسلمًا خياطًا، وكانت تبذل له مالها ونفسها، والغلام يعرض عن ذلك ولا يلتفت إليها وامتنع عن المرور بالدير فلما أعيتها الحيلة فيه طلبت رجلًا ماهرًا فى التصوير وأعطته مائة دينار على أن يصور لها صورة الغلام فى دائرة على شكله وعيئته، ففعل المصور ذلك فلم تخطئ الصورة شيئًا منه غير النطق، وأتى بها إلى الجارية فلما أبصرتها أغمى عليها فلما أفاقت أعطت المصور مائة دينار أخرى، واخرج الراهب لى الصورة فرايتها فكاد أن يزل عقلى، فلما خلت الجارية بالصورة رفعتها إلى الحائط فى حجرتها، وما زالت كل يوم

(١) أحمد تيمور: التصوير عند العرب، ص٩.
(٢) المرجع السابق – ص ١٠٢.

تأتى إلى الصورة فتقبلها وتلثم ما تحب منها ثم تجلس بين يديها وتبكى فإذا أمست قبلتها وانصرفت، فما زالت على تلك الحالة شهرًا، فمرض الغلام ومات فعملت الجارية مأتما سار ذكره فى الآفاق وصارت مثلًا بين الناس، ثم رجعت إلى الصورة وصارت تلثمها وتقبلها إلى أن أمست فماتت جانبها ويدها ممدودة إلى الحائط نحو الصورة ".

وهناك قصة أخرى طريفة أشار إليها ابنتجهاوزن فى كتابه (التصوير عند العرب) وتروى عن الشاعر العربى المشهور بشار بن برد. وكان قد طلب من المصور البصرى حمدان الخراط أن يعمل له صورة طير يطير، فلما إنتهى منه وقدمه إلى بشار لم ينل إعجابه وقال له بشار: " كان ينبغى أن تتخذ فوق هذا الطير طيرا من الجوارح كأنه يريد صيده فإنه كان أحسن. قال لم أعلم قال: يلى ولكنك تعلم إننى أعمى لا أبصر شيئًا، وندد بشار حمدان بهجائه بقصيدة، فقال حمدان لا تفعل فإنك ستندم، قال له فمذا تفعل إن هجوتك؟ قال: أصورك على باب دارى فى صورتك القبيحة هذه وأجعل من خلفك قردًا ينكحك حتى يمر بك الصادر والوارد، فقال بشار اللهم إخزه – أنا أمازحه وهو يأبى إلا الجد "(١)

ولعل أشهر ما يروى فى هذا الصدد ما ذكر عن المقريزى فى خططه عن المنافسة الفنية التى قامت بين إثنين من أشهر مصورى المسلمين استعرض كل منهما مقدرته ومهارته فى المحاكاة الطبيعية فى تصويره ونقل الواقع فى رسومه فيقول: " كان بمصر رجل من كبار المصورين يقال له (القصير) حمله الإعجاب بفنه على أن يشتط فى أجرته، وهو حقيق بذلك لأنه كان يعد فى التصوير كابن مقلة فى الخط، ويعد ابن عزيز كابن البواب، فاستدعى الوزير اليازدى ابن عزيز من العراق لينافس القصير، وكان كثيرا ما يحرض بينهما، واجتمعا يومًا بمجلسه فقال ابن عزيز: أنا أصور صورة إذا رآها الناظر ظن إنها خارجة من الحائط. فقالوا هذا عجب فقال القصير وأنا اصورها فإذا رآها الناظر ظن إنها داخلة فى الحائط، فقالوا هذا أعجب فأمرهما

---

(١) عبد الرحيم العباسى: شرح شواهد التلخيص، جـ١، طبعة مصر ١٩٣٧م، ص٩٨.

أن يصنعا ما وعدا به فصورًا صورة راقصتين فى صورة حنيتين مدهونتين متقابلتين هذه ترى كأنها داخلة فى الحائط، وتلك ترى كأنها خارجة من الحائط، فصور القصير صورة راقصة بثياب بيض فى جنيه دهنها أسود كأنها داخلة فى صورة الحنية، وصورًا ابن عزيز راقصة بثياب حمر فى صورة جنية صفراء كأنها بارزة من الحنية. فأستحسن اليازورى ذلك وخلع عليهما ووهب لهما مالًا كثيرًا "[1]

كما يذكر المقريزى أيضًا فى خططه فى حديثه عن المصور المسلم الكتانى أن من آيات فنه صورة له رسمها بدار النعمان بالقرافة صور فيها يوسف عليه السلام فى الجب وهو عريان، وصور الجب كله باللون الأسود إذا نظر إليه الإنسان ظن أن جسم يوسف ناتئ من لون الجب "[2].

ولعل كل هذه الأمثلة التى أوردناها فى هذه الفقرة وفيما قبلها من فقرات تعد دلالة قاطعة لا يشوبها أدنى شك على أن الفنان الإسلامى لم يكن عاجزًا عن محاكاة الواقع ونقله بكل دقة وعلى أن الإسلام كدين وحكم لم يحرم تصوير الشخوص وتمثيل الكائنات الحية إنسانًا أو حيوانًا كما يدعى البعض.

إن الفن الإسلامى كان يمكن دون أدنى صعوبة فى ذلك أن يكون فنًا تشبيهيًا كلاسيكيًا، ولكن رغبة الفنان المسلم فى التعبير عن الجوهر المطلق دفعه إلى تجاوز الواقع العرضى النسبى الزائل وقد انطلق الفنان المسلم صوب ذلك الهدف من منطلق واحد وثابت وهو عقيدته الوحدانية، حيث يؤمن إيمانًا مطلقًا لا يتزعزع بسرمدية الله وفناء ما سواه من كائنات ومخلوقات.

الخلاصة فى موقف الإسلام من الفن

مما تقدم عرضه من آراه ودراسات حول موقف دين الإسلام من التصوير نستطيع أن نحسم بكل اطمئنان الجدل فى هذه القضية ونستطيع ان نضع أيدينا على

---

(١) خطط المقريزى، ج٢، ص٣١٨.
(٢)المرجع نفسه، ص٢٣٨.

حقيقة موقف الإسلام من التصوير بين الإباحة والمنع. ولعل ما يمكن أن نخرج به من رأى بعد ما سبق يتلخص فى نقاط ثلاث أساسية نجملها فيما يلى:-

اولًا: التسليم بصحة الاحاديث التى تحرم التصوير بصرف النظر عما يشوبها من مبالغات أو تشكيك فى صحة نسبها بها لا يفهم منه أنها تحرم التصوير بشكل مطلق، ولكن من حيث أنها تحرم وتمنع تصوير الله صورة الأجسام وتشبيهه باشباه مخلوقاته من جهة، لأن الله فوق مستوى التشبيه الحسى ليس كمثله شىء ومن حيث أنها تحرم إتخاذ الصور والتماثيل كأصنام للعبادة والشرك بالله من جهة أخرى.

ثانيًا: إن كراهية التصوير التشبيهى هى ظاهرة ليست وقفًا على الإسلام فحسب بل هى إرث قديم عند العرب وعند جميع الشعوب السامية التى ينحدر منها العرب، وأن الإسلام وقد فرض تقاليد معينة على الفن نشرها فى جميع أنحاء العالم الإسلامى فإنه قد أستمد هذه التقاليد عن العرب وأجدادهم الساميين.

ثالثًا: ان نزوع الفنان الإسلامى إلى تجريد المرئيات وبعده عن محاكاة الطبيعة واتجاهه نحو الرقش العربى الذى يعتمد أساسًا على الأشكال والوحدات الزخرفية المجردة، لم يكن نتيجة ضعف فى مقدرته الفنية أو نتيجة تحريم مزعوم للتصوير، وإنما هو إيمان الفنان المطلق ورغبته الذاتية الأصيلة ونزعته المتأصلة فى نفسه فى تجاوز الواقع العرضى وعدم تثبيت الكمال فى رسومه، حيث يختص الله وحده بالكمال.

نموت لأننا حلفاء نقص ويبقى من تفرد بالكمال

ثالثًا: فلسفة التجريد كجوهر الفن الإسلامى

إن موقف الفنان فى خلقه الفنى من الطبيعة قربًا أو بعدًا، تقليدًا أو تحريفًا لمن أبرز المظاهر الفنية التى تميز كل حضارة عن غيرها من الحضارات. ولقد أطلق علماء الجمال والفن على هذا الموقف من الفنان إزاء الطبيعة عدة تسميات فأطلق عليه البعض وعلى رأسهم أرسطو المحاكاة واللامحاكاة، وأطلق عليه آخرون ومنهم شبنجلر التقليد والتزين، على حين أطلق عليه فريق ثالث ومنهم هربرت ريد العضوية والهندسية.

وان كانت مجرد التسمية لا تهمنا فى كثير أو قليل فإن ما يعنينا هنا هو أن هذه المسميات المختلفة مرادفات لنمطين أساسيين من أنماط التعبير الفنى: إحدهما يقوم على محاكاة الطبيعة حيث يعمد الفنان إلى تشبيه العناصر الطبيعية وتقليدها وتحقيق التسجيم والمظهر البصرى لها عن طريق اللون وقاعدة الظل والنور وقوانين المنظور.

أما النمط الآخر فلا يلجأ إلى محاكاة الطبيعة حيث ينظر الفنان إلى الطبيعة ببصيرة تنفذ خلال الظواهر الحسية السطحية إلى أغوار الجوهر الباطن.

وإن كانت مناقشة أفضلية أحد هذين النمطين على الآخر ليست هى مجال بحثنا فلا يفوتنا أن نشير بوجه عام إلى أنه لا غلبة لأحدهما على الآخر بل إن لكل منهما قيمته الفنية العالية التى يشهد بها تاريخ الفن منذ حضارة الإنسان الأول حتى حضارة القرن العشرين، وأن كلًا من هذين النمطين هو إنعكاس صادق لروح الحضارة التى يعبر عنها، فإن كان الإتجاه المعاصر لمفهوم الفن يسقط من حسابه مفهوم الفن كمحاكاة للطبيعة إسقاطًا تامًا، وإذا كانت نظرة الفنان إلى الطبيعة تتحدد طبقًا لمثالية الحضارة التى ينتمى إليها ولروح الفلسفة التى يعبر عنها فإننا يمكن وفقا لهذا ان تفرق بين موقفين مختلفين لحضارتين عريقتين.

فنحن حين نرى الفن الإغريقى فى مقدمة الحضارات الكبرى التى اعتمدت على المحاكاة الدقيقة للطبيعة – وبصفة خاصة الجسم الإنسانى – وذلك لتحقيق مثالية الإغريق التى تعتبر الإنسان مقياسًا لكل شىء بل هو محور الوجود كله، نرى فى نفس الوقت الفنون الإسلامية بوجه عام لا تقوم على المحاكاة حيث أن الفنان الإسلامى كان ينظر غالبًا إلى الإنسان والحيوان والنبات وسائر المخلوقات كعناصر فنية يحورها ويبسطها وينسقها بحيث يعبر عن أفكاره وأحاسيسه بها تحقق الغرض الفنى الذى يسعى إليه دون النظر إلى أشكالها الطبيعية.

إن الفنون الإسلامية لا تقوم على المحاكاة لأنها ترتبط بتصور العربى للمكان بيئيا وروحيًا، ينظر العربى إلى الأشياء نظرة تمسها مسًا مباشرًا يهز الوجدان، ولا

يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذى هو من وظائف العقل المنطقى – إنه ينظر إلى الوجود يغمره إحساس بوجود الباطن وعدم الكتفاء بظواهر الأشياء والإيمان بالقضاء والقدر وما يستلزمه ذلك من الصبر والرجاء والصدق، ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربى قبل الإسلام وبعده هو التجريد المطلق وصولًا إلى عناصر ليست لها أشباه "(١).

ويقول بشر فارس عن ميل الفنان الإسلامى إلى التجريد وعدم المحاكاة الطبيعية " " ان خروج التصوير الإسلامى على اصول الهيئة البشرية إنما تستدعيه نيه مستقرة فى الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق كالإنسان الذى ركزه فى قلب العالم فلاسفة اليونان وأهل الفن والأدب من إيطاليا الناهضة.. أولئك الذين فخموا المنزلة البشرية ومجدوا العرى الوضاح فى مصوراتهم ومنحوتاتهم فجاء الإنسان معهم جميعا بقياس الأشياء كلها كما قال (برتاغورت) ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط "(٢).

إن طريقة الفنان فى التعبير ترتبط أشد الارتباط بطبيعة البيئة التى يعيش فيها وفى ذلك يقول هربرت ريد " إن هناك طريقتين متميزتين للتعبير: الطريقة العضوية والطريقة الهندسية، ولقد قيل بأن هذين النوعين المتعارضين تحددهما اساسًا البيئات المتناقضة بحيث تتكون قوى الطبيعة من صور عدائية كما هو الحال فى الشمال المتجمد وفى الصحارى المدارية يتخذ الفن شكلًا هروبيًا لا من مجرى الوجود فحسب بل ومن أى شىء يرمز اليه، فالانحناءة العضوية إذا اختزلت إلى ابسط عناصرها لا ينظر إليها نظرة مرضية، ومن ثم فالفنان يعمد إلى تحويل كل شىء إلى صورة هندسية وأن يجعل من كل شىء أمرًا غير طبيعى قدر الإمكان ومع ذلك فلا بد للعمل الفنى أن يكون ديناميًا إذ ينبغى له أن تجذب أنتباه المتفرج وبحركته يؤثر فيه.

أما الفن العضوى فهو متعاطف مع الطبيعة فإنه يأخذ الانحناءة الطبيعية

---

(١) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ص٧٩.
(٢) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، القاهرة، ص١٩.

ويضيف إلى حديثها، إنه فن الشواطئ معتدلة المناخ، والأراضى المثمرة، إنه فن البتهاج بالحياة والمتعة فى العالم. فالنبات والحيوان والناس يرسمون بعناية محببة[1].

وتفرق هيلدية زالوشر بين نوعين من الفن هما فن الواحات وفن البلاد تبعًا لطبيعة البيئة التى ينشأ فيها هذا الفن فتقول: " فى المناطق المعتدلة حيث الجو ملائم، والظروف مواتية عدل الإنسان أثناء تطوره عن هذا الصراع العنيف الذى كان يخوضه فى سبيل البقاء، لم تعد الطبيعة له عدوًا ولم تعد قوة تشعره بضعفه وقلة مكانته. وفى هذه الثقة بحقيقة ذاته استنبط الإنسان أهمية نوعه فيظهر دين تكون الآلهة فيه على صورة الإنسان ويسود نظام سياسى يوضع الحاكم فيه موضع الإله، وينشأ فن يكون الإنسان فيه النموذج الأوحد والعنصر المفضل والمعيار لكل القيم. ففن الواحات هو فن يتجه من جوهره وفن كل نواحيه إلى تصوير الإنسان.

وعلى النقيض من ذلك لا نجد إطلاقا فى أثار الشعوب البدوية هذا الاتجاه نحو التقليد. ففى الفن البدوى يستوحى الفنان خياله وهو إذا استعان بنموذج لا يحاول أن ينقله نقلًا مطابقًا للأصل، بل حمله قيمة رمزية، وهو دائمًا يسعى إلى اختراع الرمز، وبذلك يكون الإبداع الفنى تاما فينشأ شكل جديد، شكل مجرد بعيد دائم البعد عن الشكل البشرى، خاضع لقوانين من عالم آخر، فالإنسان البدوى وحياته اليومية خاضعان للتضاريس الجغرافية ولجو المناطق التى يعيش فيها، فإزاء هذا الفضاء الشاسع الذى يحيط به وأمام هذه المسافات القابضة القياسية التى يجوبها باحثًا عن الكلأ وساعيًا وراء الغنيمة يدرك الإنسان فى كل لحظة مدى ضعفه وأن الإيمان بالنفس والشعور بالثقة لا يجدان إلى قلبه سبيلا فإذا لم نجد للإنسان دورًا فى الدين والفن البدويين فإن ذلك نتيجة منطقية للحياة البدوية نفسها "[2].

ولعنا من هذا المنطلق يمكن أن نجتهد – مجرد اجتهاد يحتاج إلى المناقشة فى محاولة لتفسير جنوح الفنون الإسلامية إلى التجريد والبعد عن محاكاة الطبيعة تفسيرًا عامًا جديدًا لا يقوم على مجرد تحريم الدين الإسلامى لمحاكاة الأشكال الطبيعية، فإذا

---

(١) هربرت ريد: معنى الفن – ترجمة سامى خشبة، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٨٩.

(٢) هيلدية زالوشر: الفن البدوى – مجلة الكاتب المصرى، العدد ٢١، يونيو ١٩٤٧م.

سلمنا برأى هيلدية، وريد لاستناده على حقيقة علمية فإننا يمكن أن نفسر على ضوء هذا الرأى اختفاء تصوير العناصر الطبيعية فى الفنون الإسلامية أحيانًا، وظهور نماذج منها تحاكى الطبيعة وتدحض فكرة التحريم أحيانًا أخرى بأن هذه الظاهرة إنما ترجع أساسًا لاختلاف طبيعة البيئة فى المجتمعات الإسلامية التى نبعت منها الفنون ففى البلاد الإسلامية التى تتميز بيئتها بالطابع الصحراوى مثل الجزيرة العربية وصحراء مصر وبادية الشام وشمال أفريقيا نجد أن الفن فيها قد نحا نحو التجريد ومال إلى الطابع الزخرفى وابتعد عن محاكاة الطبيعة، أما فى البلاد التى تتميز بيئتها بالطابع الزراعى والخصوبة واعتدال المناخ والطابع الحضرى مثل مصر وإيران والعراق والاندلس فكان الفن فيها يميل إلى شىء من الواقعية ويتجه إلى الطبيعة سواء فى اختيار موضوعاتها أو فى طريقة معالجتها، ولعل هذا فى رأينا على الأقل هو السر وراء ختلاف طريقة التعبير فى مختلف الأقطار الإسلامية.

ذلك الاختلاف الذى يعزوه بعض الباحثين إلى الدين والى اختلاف المذاهب الدينية بين سنية وشيعة كما رأينا فيما قبل.

على أن التجريد هو طابع الفن الإسلامى بوجه عام ومن أبرز خصائصه حيث أن القيمة الجوهرية التى تكمن فى روح الفن الإسلامى هى إيقاعه وتجريده، وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقى رائع لا يجاريه فيه فن آخر، ولا شك أن هذا الاتجاه يرجع إلى تصور المسلمين لله والإنسان والعالم..." ومن أجل ذلك اتجه الفنان للنظر إلى المطلق وإلى المجرد، ولم يهتم إطلاقًا بمحاكاة الأشياء ومن أجل ذلك لم تكن وظيفة الفن الإسلامى نقل المرئى بل إظهار ما هو غير مرئى، ومحاولة الإحساس بالقوانين الرياضية التى تحكم هذا الوجود.. وتأكيدًا لهذا الاتجاه اتجه الفن الإسلامى إلى الهندسة فتلاءم وتلاقى من جهة أخرى مع التأثيرات التى فرضها المكان، وبالرغم من هذا الاتجاه التجريدى الموسيقى الذى يتصف بالشمول فإنه لم يلغ إطلاقا الإحساس بالطبيعة ولكنه أدركها إدراكًا موازيًا ومؤكدًا لوجودها.[1].

---

(١) أبو صالح الألفى: بحث فى المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، بغداد، إبريل ١٩٧٣م.

ولقد ذهب العلماء والباحثون إلى تفسير الدافع إلى التجريد فى الفن الإسلامى تفسيرات مختلفة، فهناك تفسير مؤداه أن الإنسان مخلوق ضعيف عاجز عن مضاهاة الله فى قدرته الخالقة، وأن الله وحده هو الخالق الأعظم لكل المخلوقات استنادًا إلى قول الله عز وجل فى آيات القرآن الكريم "هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى، يسبح له ما فى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم "، " هو الذى صوركم فى الأرحام كيف يشاء لا إله إلا هو العزيز الحكيم، خلق السموات والأرض بالحق وصوركم فأحسن صوركم "

وقد بلغ التطرف فى التفسير إلى حد جعل بعض العلماء من أمثال "دولورى"[١] يعتقدون أن هذا التحريم فى الفن الإسلامى مبعثه خوف الفنان المسلم من الحساب وعقاب الله يوم القيامة، وذلك استنادًا إلى الحديث الشريف (أن أشد الناس عذابا يوم القيامة الذى يضاهون بخلق الله) فزعموا أن الفنان المسلم قد سعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه حتى لا يرى الله فيها أشباه لمخلوقاته.

على أن هذا التفسير يتنافى مع العقيد الإسلامية، ومع إيمان الفنان المسلم بالقدرة الإلهية، إن المسلم على يقين تام بان الله يعلم كل شىء وأن المكر، والخداع والتمويه لا يمكن أن ترقى لتكون سمات علاقة العبد بربه.

ويقول الله عز وجل فى كتابه الكريم: " وانا أعلم بما أخفيتم وما أعلنتم، "إنه يعلم الجهر وما تخفى"، " ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين " لذلك فإن روح العقيدة الإسلامية لا تقبل هذا التفسير. ويعلق بشر فارس على هذا الراى فيقول: " ولقد أخطأ من ظن من النقاد أن الفنان يقصد بتصوير المحال إلى تنكير الطبيعة وتمويه المخلوقات إرادة أن يخادع ربه الذى ينزل به العقاب إذا رآه جرؤ على المضاهاة بصنعه، فمثل هذا الظن يدل على الجهل بقدرة الله.والحق أن احدًا من الناس إذا جاز له أن يزيغ عن تمثيل ما خلقه الله فهيهات أن يقوى على أن يحتال بين يدى الله "[٢].

---

(١) عفيف بهنسى: المرجع السابق ص ٣٧.

(٢) بشر فارس: المرجع السابق، ص٢٢.

على أن المؤلف يميل إلى تفسير التجريد فى الفن الإسلامى إلى ذلك الراى الذى يذهب إليه عفيف بهنسى حيث يرى أن هذا الفن يقوم على فكرة فلسفية عقائدية هى فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات. " كل شيء هالك إلا وجهه " " ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام " فيقول: " إن الباعث على التصحيف يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلى، فالفنان لا يعير الوجود والأشكال الواقعية اهتمامًا كبيرًا فى رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون ان يسعى إلى اضافة الوسائل التى تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها فيجعلها ذات استمرار يفوق استمرار إدارك الإنسان نفسه، مما يدفعه إلى تقديسها ولذلك فإن الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكى لا يقع فى البيجماليونية كما يقول ماسنيون "(١).

ويؤيد هذا الرأى أيضًا عبد العزيز مرزوق فيقول فى صدد تجريد الفنان الإسلامى للاشكال الطبيعية فى زخارفه: " جمع الفنان الإسلامى فى زخرفته عناصر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وجماد بحيث يخرج بعضها من البعض وكأنه يرى بهذا أن المخلوقات كلها سواء، يستوى لديه الإنسان والحيوان والنبات والجماد، باعتبار أنها لا تثبت على صورة واحدة بل تتغير من حال إلى حال، وليس لها جميعا إلا وجود زائل سائر إلى الفناء، بينما الحق الباقى الذى لا يعتريه تغيير ولا يلحقه فناء، والغالب أن الفنان المسلم متأثر فى اتجاهه هذا بتلك الآية الكريمة التى نزلت فى إبراهيم عليه السلام والتى تشير إلى أن الثبات وعدم التغير هى من صفات الحق وحده دون مخلوقاته (فلما جن عليه الليل رأى كوكبًا قال هذا ربى فلما أفل قال لا أحب الآفلين، فلما رأى القمر بازغًا قال هذا ربى فلما أفل قال لئن لم يهدينى ربى لأكونن من القوم الضالين، فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم إنى برئ مما تشركون. إنى وجهت أمرى للذى خلق السموات والأرض حنيفًا وما أنا من المشركين"(٢).

(١) عفيف البهنسى: المرجع نفسه ، ص٣٧.
(٢) محمد عبد العزيز مرزوق: الإسلام والفنون الجميلة – دار الكتب – القاهرة، ص١٥.

وفى ختام حديثنا عن التجريد فى الفن الإسلامى يجب أن نشير إلى تلك الآراء التى تفسر هذا التجريد على أن مرجعه ضعف أهلية الفنان العربى وعدم ثقافته الفنية جعل البعض يسجل بذلك نقطة ضعف فى مظاهر الحضارة الإسلامية، ولكن فى الواقع أن الأمر عكس ذلك تمامًا، إن هذا البعد عن الطبيعة لم يكن نتيجة لضعف فى الملاحظة أو لنقص فى القدرة الفنية بل هو أمر مقصود لذاته.

" أن هذه الصفة التجريدية التى يتميز بها الفن الإسلامى هى أبعد ما تكون سببًا من أسباب إضعافه كما يزعم كثير من مؤرخى الفن، بل على العكس من ذلك هى التى اكسبت الفن شخصيته، فلا يوجد معنى للجمال فى الفن الإسلامى ولا تبرز قيمته الإنسانية إلا بفضل هذا التجريد الروحى، وبفضل الرغبة الدائمة فى التعبير بلغة العمارة والزخرفة عن خفايا الحس، وهكذا التمس الفنان المسلم فى زخرفته المسطحة ما يعبر عن الجمال متأثرًا فى ذلك بمذهبه التجريدى الذى فطر عليه"[1].

وخلاصة القول أننا لا يجب أن نفسر التجريد فى الفن الإسلامى على أنه نوع من الإلزام الخارجى للفنان، ذلك الإلزام الذى تفرضه تعاليم الدين والعقيدة والمجتمع، وإذا جاز هذا فى أول عهد الأمة الإسلامية بالدين الجديد أو عهود الاستبداد والتزمت فإننا لا نملك إلا أن نغير من اعتقادنا هذا فى العهود الإسلامية التى استقرت فيها دعائم الدين بينما ازدهرت فيها الفنون وحظيت برعاية الخلفاء والحكام فى الوقت نفسه.

إن التجريد فى الفن الإسلامى هو نزعة فنية وروحية نبعت من داخل الفنان ومن صميم ذاتيته، نزعة تنطوى على تلك النظرة الحدسية التى يتمتع بها الفنان الإسلامى تلك النظرة إلى تجعله يصبو بصفة دائمة إلى الكشف عن الجوهر الخالد، وهذا الكشف عن القيم الأزلية الخالدة لا يتم إلا بإلغاء المظاهر الشكلية الحسية الزائلة من العناصر والمخلوقات، فإن تلك المظاهر تعيق حدس الفنان عن إدراك غايته والوصول إلى ما يصبو إليه وهو الجوهر - الحق - الخالد..

---

(١) السيد محمود عبد العزيز: أسرار الجمال فى الفن الإسلامى - مجلة المجلة العدد ٢٢، أكتوبر ١٩٥٨م.

وإذا كان فلاسفة الغرب وفنانوه المحدثون يؤكدون على أهمية التجريد كمعبر أو جسر أو سيلة للحوار بين الفنان والعالم، فهم بهذا يقررون دعوة الإسلام المبكرة للتجريد، وذلك برفضه النقل المباشر عن الطبيعة، ذلك النقل الساذج الذى يعيد نسخ المخلوقات الحية على سطوح الجدران ومختلف أنواع الإنتاج الفنى، وإن كان هذا الرفض – أو التحريم كما شاع – ينبثق عن فكرة التحرر الوجدانى التى أراد بها الإسلام أن ينقل الإنسان من عصور الوثنية والتعبد للقريب الملاصق إلى سماوات التوحيد الخالص والطموح للامتداد النفسى إلى ما وراء المنظور والملموس، فإن هذا الرفض من جانب الفنان الإسلامى هو رفض فنى مبكر لنظرية المحاكاة التى رفضها الفنان الحديث والمعاصر اليوم، لاسيما وأن تحريمًا كهذا جاء يحمل فى الوقت ذاته طفرة إلى الأمام بالعطاء الفنى التقليدى إلى أفاق التجريد والتعبير غير المباشر عن العلائق، كما جاء إشارة غير مباشرة إلى ضرورة امتلاك الفنان القدرة على التعبير والتحوير الذى يقوده إلى التجريد "[1].

رابعًا: فلسفة الفن الإسلامى من خلال قوامه الروحى

اتسم الفن الإسلامى بخصائص فنية مميزة جمعته فى وحدة واحدة فى كل أنحاء العالم الإسلامى وذلك نتيجة للوحدة الروحية والتقارب النفسى لبلاد الأمة الإسلامية جميعًا.

على أن هناك من الخصائص الروحية والوجدانية لهذا الفن ما يجعله سفيرًا للحضارة الإسلامية وحاملا لروحها ومعبرًا عن فلسفتها عبر التاريخ – وتلك السمات التى تشكل القوام الروحى للفن الإسلامى وبالتالى تحدد فلسفة هذا الفن هى:

١- الفن الإسلامى روح العقيدة الإسلامية

إن الفن الإسلامى يعكس بصدق الروح الإسلامية ويعبر أصدق تعبير عن

(١) عماد الدين خليل: شىء عن الموقف الجمالى فى الإسلام، مجلة العربى، الكويت، العدد ٢٣٨، سبتمبر ١٩٧٨م.

جوهر العقيدة الإسلامية ويجسد خير تجسيد فلسفة الإسلام ومثاليته، تلك الفلسفة التى " تقوم على المفهوم الكونى للوجود، وعلى المفهوم القدرى للكائنات، وهذه الروح التى ترى الحياة معلقة ضمن كرة بين السماء والأرض ولا تكون النجاه إلا بالتأمل الذاتى، أو الاتصال العلوى بالقوى الخالقة "[1].

وأول تلك الأبعاد الروحية للعقيدة الإسلامية التى تبلورت فى الفنون الإسلامية بوضوح هى الوحدانية والتعالى، تلك الفكرة التى تقوم على اعتبار أن ذات الله مطلقة، وأنه واحد واجب الوجود لذاته، وهو الجوهر بذاته، وليس بوسع الإنسان ذلك الجزء المغفل فى رحاب هذا الكون الهائل الا أن يصبو دائمًا ويسعى دائمًا إلى الله الحق المطلق، مصدر الكون وجوهر الوجود. ويقول الله تعالى: " لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا "، " وما اتخذ الله من ولد وما كان معه من إله إذا لذهب كل إله بما خلق ولعلا بعضهم على بعض سبحان الله عما يصفون ".

ويدعو أبو حيان التوحيدى دعوته للفن والفنانين بضروة سعيهم دائمًا وراء فكرة التوحيد فيقول: " وانا أعوذ بالله من صناعة (فن) لا تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بواحدانيته، والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه، والتسليم لأمره ".[2]

وفى سبيل تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من الكشف عن الجوهر والوصول إلى المطلق، يجد المسلم أن لزامًا عليه أن يتخلى عن كل ما هو عرض زائل، ومادى حسى، ولا يتسنى ذلك إلا عن طريق التأمل الذاتى الباطنى، وذلك التأمل الداخلى الذى يلتقى فى هذه الحالة مع الحدس الخارجى، فيختلط المادى والروحى، الجزئى والكلى، الزائل والباقى - فى سبيل الوصول إلى الجوهر الحقيقى للوجود، وعلى هذا الاساس فإن الفن الإسلامى يقوم فى جوهره على معنى الحدس، فالفنان يستلهم موضوعه ويستجمع شتات أفكاره عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم، ذلك الحدس الذى عن طريقه يمكن أدراك الجوهر الخالد، لان ادراك الله الجوهر الخالد

---

(١) عفيف بهنس: المرجع السابق، ص١٢٨.
(٢) أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص١٣٥.

لا يتم – كما استقر عليه بعد بحث وجهد رأى المتصوفة وفلاسفة الإسلام – عن طريق العقل والمعرفة الحسية، بل عن طريق الوحى والمعرفة الحدسية؛ ذلك النوع من المعرفة الذى يفوق الحس والفهم والتعقل. وفى ذلك نشير إلى رأى البهنسى فى التفرقة بين الحدس والحس: "فالأول يجتاز الحدود العرضية والمادية لكى يستقر دون أى مقدمات ذهنية فى عالم المطلق – عالم الله، أما الثانى فإنه الصور الواقعية المحددة التى نتجت عن إليه رياضية، والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطى حيث تزداد اتساعًا كلما ازدادت عمقًا وبالعكس، أما المعرفة الحسية فهى ذات امتداد اسطوانى ولذلك فانها سطحية لا يفيد معها التعمق، لذلك فإن الفنان العربى لم يقم وزنًا للمحسوسات طالما أنها ستبقى فى الأثر الفنى ضمن حدودها المادية بل اهتم دائمًا بالجوهر واندفع وراء المطلق وراء الله، لكى تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية ".(١)

وعن العقيدة الروحية المبنية على التوحيد وارتباطها الوثيق بطبيعة العرب ومميزات تفكيرهم يقول مارسيل بريون فى كتابه (الفن التجريدى): "ولقد كان الفن الإسلامى شديد الارتباط بمفهوم الدين وفلسفته ومعرفته العلمية".

لقد قدم أشرف جهد دفع الفكر الإنسانى إلى تجاوز الزائل والعرضى والواقعى. لقد نشأ فى الصحراء التى علمت مفكريه وفنانيه عدم ديمومة الأشياء. لقد بحث عن الاستقرار فى الأبدية وفى العالمية، وعاش وظل دين توحيدى: الله فيه بدون شكل، وفعل القدر عال ومقبول قبولًا مطلقًا مما لا يقوده أبدًا إلى الخمول، بل إلى الحركة الأكثر توترا، إلى فكرة السيطرة المتوثبة والحازمة مما لم يشهد له مثيل قط"(٢).

ولقد فرضت عقيدة التوحيد على الفن الإسلامى واحدة من أبرز خصائصه وهى تلك النزعة التجريدية التى تظهر جلية فى جميع إنتاجه الفنى بوجه عام، تلك النزعة التى يبتغى من ورائها الفنان الكشف عن الجوهر الخالد وذلك بإلغاء كل ما

(١) د. عفيف بهنسى: المرجع نفسه ، ص٩.
(٢) د. عفيف بهنسى: الفن والقومية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥م، ص٨١.

هو عرضى وحسى وزائل من الحياة التى يصورها، ويعبر عنها، وهذه النزعة التجريدية التى ينزع إليها الفنان الإسلامى ليست كما بينا قبل ذلك وليدة عجز عن تطبيق القواعد الكلاسيكية وليست أيضًا نزعة عشوائية تنحدر من وجدان العبث واللهو، بل إن هذه النزعة التجريدة " تستند إلى نظرية فلسفية تهدف إلى غاية ميتافيزيقية عن طريق الرمز للوصول إلى الجوهر المطلق.(١)

هذا هو ما حدا بالفنان المسلم لأن يتجه بفنه إلى الرقش العربى المجرد الذى يتخطى ذلك العالم الحسى المادى إلى عالم الغيب، العالم الروحى الخالد، عالم الجوهر المطلق وذلك اعتقادًا من الفنان المسلم بسرمدية الله وأزليته وفناء الكائنات واستحالة ديموقها.

ويقول برابين فى كتابه (فلسفة الرقش الغربى): " يعانى الرقش العربى دائمًا مشكلة البحث عن الوحدة، ومن المعروف ان الرقش العربى يبدو فى نمطين أساسين ظاهرين أولهما الصورة الهندسية الإشعاعية، وهى زخارف مركزية تبدو فى الجامات ذات التخطيطيات الهندسية ويسميها بشر فارس "الخيط"، أما الصورة الثانية فهى صورة أفقية قوامها التكرار والتناسخ وتبدو فى الرقش اللين الذى يعتمد على الوحدات النباتية المحوزة ويسميها بشر فارس الرمى "، والمتامل لهذا الرقش العربى بصورتيه يحس لأول وهلة بذلك الإحساس الروحانى الذى يبدو فى سعى الفنان الدائب إلى الله تشير إليه خطوطه وتشهد بوحدانيته تكويناته، ويبحث عن لا نهاية الملاذ الأجل بوجوده ووجدانه. ففى الصورة الإشعاعية نرى الكون بما فيه يدور فى فلك واحد منشؤه الواحد الأحد ومنتهاه الفرد الصمد، أن هذه الجامات الدائرية تنطلق من نقطة واحدة هى المركز الذى يرمز إلى الوحدة ويشير إلى الجوهر، ثم لا تلبث أن تعود مرة أخرى إلى الجوهر والمركز الواحد وكإنها تحقق قول الله تعالى " هو الأول والاخر. " يا أيها الإنسان انك كادح إلى ربك كدحًا فملاقيه".

---

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، ص٦٣.

أما فى الصورة الأفقية (اللينة) فإن الخطوط كلها تتجه إلى الجوهر وتسعى إليه، فبعد رحلتها الطويلة مع تموج الخطوط وتعرجها ـ وتعقيدها وتقاطعها توازيها وتلاقيها تعود ثانية إلى الجوهر ويصف بشر فارس هذه الخطوط بإنها " لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع فى أحد منها لأنها تسعى وراء الله" ويقول الله تعالى: " لله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله"، " أنه هو يبدى ويعيد "

وهكذا يكون الرقش الإسلامى – بسعيه الدائم إلى الله الجوهر الحق الخالد المطلق، وبانطوائه على فكرة التوحيد بالله والشهادة بوجوده – بذلك يكون هذا الفن كما يقول بشر فارس: " ثمرة التوقان الإسلامى.. ثمرة منتقاه ، وتوقان مذعان يختلج على هلع "[١].

واذا كان الرقش العربى بخيطه ورميه، وبصورته الإشعاعية والأفقية، وبنزعته التجريدية، وببحثه الدائب عن الوحدة، وبسعيه نحو المطلق والجوهر – هو خير ما يعبر عن فكرة التوحيد التى هى بدورها جوهر الروح الإسلامية، فإن العمارة الإسلامية تجسد أيضًا وبشكل واضح هذه الروح " وإذا كان الرقش العربى – كما بيننا – يتيح للمسلم فرصة التأمل الذاتى، ويفتح له طريق الاتصال العلوى بالقوة الخالقة فإن القباب والأقواس هى صورة من هذا الانعطاف الداخلى والارتباط المركزى الذى كان غريبًا فى الغرب الرياضى النزعة، المادى العلاقة، فلقد كان العمود فى الطراز الدورى أو الأبونى أو الكورنثى يتصل بالكتلة المحمولة بصورة مباشرة بينما امتدت التغطيات المكورة فى شرقنا العربى على أقواس حافية صابرة تحمل ما فوقها وكأنها فى موكب صوفى جليل، وليس فوقها الا قبة أشبه بقبة السماء تنم عن فضاء يردد الهمسات والتبتلات ".[٢]

ويشير جاك ريسلر إلى أن العمارة الإسلامية ممثلة فى عمارة المساجد تحقق بصورة واضحة فكرة الوحدانية، ويتمثل ذلك فى المئذنة أهم العناصر المعمارية فيقول: "

---

(١) د. بشر فارس: المرجع نفسه والموضع.
(٢) د. عفيف بهنسي: المرجع نفسه ، ص١٣٨.

وعلى هذا النحو بالنسبة إلى المئذنة المقامة كأصبع يشير إلى الله ويشهد بالوحدانية الإلهية "(١).

وقد جاءت عمارة المساجد تعبير صادقًا عن تعاليم الإسلام وروح عقيدته، فإذا تأملنا تصميم المسجد الإسلامى نجد أن نظام النسب فيه " يقوم على أساس إنسانى هو الوضع الأفقى ترجمة لما هو ثابت فى الطبيعة كالسهل والبحر، والكتلة البشرية المتماسكة الساكنة، فى نظام يتسق مع نظرية المساواة فى المجتمع الإسلامى فهنالك غاية من الأعمدة المتراصة فى نظام وامتداد لا يحده البصر تحت سقف مسطح، هذه الغاية هى التعبير المعمارى الذى هو أقرب ما يكون إلى جماعة المصلين تحت السماء المهيبة. وقد ظل هذا النظام لم يتغير منذ أسس الرسول مسجده الأول بالمدينة وقانون الأفقية فى الإسلام جعل الفنان المسلم ينفر من الاتجاه الصعودى – باستثناء المئذنة التى تشق فى سموقها الأفقية الغالبة على بناء المسجد، فحين يخطط زوايا يؤثر المنفرجة، وحين يبرز استدارات فإنه يطوقها بإطار مربع، وحين يقيم قبابا فإنه يهتم بتصغير نسبها حتى لا تفسد أفقية البناء"(٢).

ومن جهة أخرى فلقد انعكست بساطة العقيدة العربية وعدم حاجتها إلى القرابين وعدم تألية الشخصيات الدينية على المسجد الإسلامى " فكان ومازال بسيطًا فى تخطيطه من جهة، وخاليا من الصور الدينية من جهة أخرى، واتخذت الزخارف من التجريد والموسيقية أساسًا وتكوينًا ووجودًا حتى لا ينشغل ذهن المسلمإلا بالصلاة والتجرد والتسامى نحو اللانهائى، ولا يشده نحو الأرض أو تشغل عواطفه صور دينية ذات موضوعات محددة"(٣).

وفى محاولة جديدة وجادة لاستشفاف روح العمارة الإسلامية، ومدى تجسيدها لجوهر العقيدة الإسلامية تقول هيلدية زالوشر فى تحليل مفصل: " القاعدة

---

(١) جاك ريسلر: الحضارة العربية، ص١٠٣.
(٢) د. السيد محمود عبد العزيز: المرجع نفسه.
(٣) أبو صالح الألفى: اثر الفكر الإسلامى على الفن (بحث القى فى مؤتمر الفنانين التشكليين العرب. بغداد – إبريل، ١٩٧٣م).

الأساسية فى كل بناء هى أن يقتطع من الفناء المطلق جزءًا محدد الأبعاد تحد أطرافه الخارجية بعناصر معمارية كالحيطان والسقوف وغيرها، ولهذا فلابد من أن ينبعث من كل معمار قائم على هذا الأساس إحساس بالمغلق والمحدود. والفنان العربى وحده هو الذى إدرك فى المعمار أحساسًا بغير المحدود - فالمعمار العربى مع أنه خاضع مثل أى معمار للقواعد البنائية عينها، ومحاط فى خارجه بالحيطان والسقوف يترك فى النفس شعورًا بالفضاء الطليق ويوحى إليها باللانهاية فهؤلاء القوم الذين ألفوا رؤية الأفق رحبًا لا حدود له أدخلوا على معمارهم هذه الميزة العجيبة وجسموها بطريقة معجزة فى مساجدهم. إن هذه الأعمدة الكثيرة التى تتوالى جنبًا إلى جنب مترامية فى كل الجهات، غير مرتبطة بمركز بنائى، والتى قد يضاف إليها غيرها حسب مشيئة أصحابها من غير أن تنهدم لذلك الفكرة الأساسية، إن هذه الأعمدة لتحفظ للمعمار بخاصة من خصائص الفضاء المطلق.

فالمسجد العربى يمتد كسماط أفقى مترامى الأطراف، ويفقد العمود كل أهميته إذا نظر إليه كوحدة منفردة، فلا يقام وزن إلا لتلك الصفوف من الأعمدة المرتفعة التى تنتصب على مدى البصر ولا يغمر المرء هذا الإحساس بالغبطة والخفة إزاء أى معمار كما يغمره وهو فى المسجد العربى "[1]

وبعد استطراد ممتع عرضًا وتحليلًا تنتهى هيلدية زولشر من بحثها إلى أن الفنان العربى كما أستطاع أن يعبر بالأشكال المعمارية عن آلامه وأحزانه، وعن حاجته إلى الواقع المحسوس، فهو أيضًا يستطيع أن يعبر عن حاجته إلى اللانهاية وعن انطلاق نفسه إلى ما وراء الواقع والطبيعة.

٢- الصوفية فى الفن الإسلامى:

عندما نكون بصدد الحديث عن الجوانب الصوفية فى الفن الإسلامى فاننا نجد أنفسنا أمام موضوع يتشعب إلى اتجاهين أحدهما على المستوى العام والآخر على المستوى الخاص.

---

(١) هيلدية زالوشر: الفن البدوى (مقال فى مجلة الكاتب المصر مجلد ٦ يونيو ١٩٤٧م).

أما المستوى العام الذى يتحتم علينا أن نبدأ بتناول الموضوع من زاويته فهو علاقة التصوف بالفن عمومًا، وبعملية الابداع الفنى بوجه عام سواء كان ذلك بالنسبة للأدب أو الشعر أو الموسيقى أو العمارة أو الرسم... إلخ.

وبعد هذا يكون من الطبيعى أن نتدرج من العام إلى الخاص فنسعى إلى البحث عن علاقة الصوفية بالفن الإسلامى على وجه الخصوص، وعن مقدار ما يتحقق من ملامح صوفية فى إنتاج الفنان المسلم الذى خلفته لنا الحضارة الإسلامية العريقة.

وفى وسعنا القول بأن ظاهرتا التصوف والإبداع الفنى يرتبطان أشد الارتباط بالرغم مما يبدو بينهما منذ الوهلة الأولى من تنافر أو من سعة البون، وعمق الهوة، ذلك أن التصوف قد ارتبط بقربه من الدين وبعلاقته الطيبة بفكرة الألوهية على عكس ما عرف عن الفن.

ويرجع هذا الارتباط بين الظاهرتين إلى أن هاتين الظاهرتين يتحقق فيهما للإنسان سبيله إلى التفكير الذاتى، والتأمل الباطنى فى محاولة الكشف عن الجوهر المطلق، وفيهما يتحقق للإنسان فرصة الوقوف أمام ذاته، تلك الذات التى وأن كانت ذرة ضئيلة فى محيط هذا الكون إلا أنها فى اطاره عالم هائل وعظيم... إن التصوف والإبداع الفنى هما الظاهرتان اللتان يتحقق فيهما للذات ضالتها وعظمتها فى آن واحد"(١).

ويتم ذلك فى كل من الظاهرتين عن طريق الاندماج الذى هو الخط الرئيسى الذى يجمع بينهما، والقاسم المشترك فى كل منهما حيث يتاح للفرد إمكانية استبعاد كل ما هو عرضى زائل، وكل ما له صلة بالعالم المادى، والاندماج والتوحد كلية مع عالم آخر... عالم الغيب، والحق.... عالم الله.

ولعل أقدم النظريات الفكرية والفلسفية التى ربطت بين التصوف والإبداع الفنى هى نظرية (الهوس) التى قدمها أفلاطون فى محاورة فايدروس التى تعتبر

(١) مصرى عبد الحميد: الاندماج فى التصوف والإبداع الفنى مجلة الجديد – إبريل، ١٩٧٢م.

بدورها من أهم محاولات أفلاطون فى تفسير الفن والجمال، ويرى أفلاطون وفق هذه النظرية أن: " من الهوس ما هو مرضى ومنه هو سماوى مصدره الآلهة، ولهذا النوع أربعة أمثلة أولها هوس النبوة الذى حدث لكاهنات الآلهة، وثانيها هو هوس الصوفية أصحاب الأسرار الدينية، وثالثها هوس الشعراء الذى يصيبهم وينتج عنه إلهام هو المنع الأساسى لإبداعهم ورابعها هو هوس الحب الذى يدفع المحبين إلى البحث عن كل أنواع الجمال والسمو."(١)

ويمكن توضيح تلك الرابطة القوية التى تقوم بين التصوف والأبداع الفنى، وذلك من خلال تعرفنا على طبيعة كل ظاهرة منهما ومدى ما يكمن بينهما من تقارب أو شبه.

يقول على صافى حسين فى تعريفه للتصوف: " بأنه ظاهرة إنسانية عرفتها الجماعات البشرية فى مختلف الحضارات، وهذه الظاهرة ليست وقفًا على الجانب الروحى من الحياة الإنسانية فحسب، ذلك لأنها ترتبط بسلوك المرء وإرادته وفكره إلى جانب موقفه من الله ومن الكون نفسه "(٢)

وتقوم هذه الظاهرة اساسا على عدة مراحل من العمل والمعناة والمجاهدة يقوم بها المتصوف بقصد تخلية نفسه من كل اثار العالم الحسى، ثم السعى للتعرف على طبيعة العالم الآخر الروحى، ومحاولة التوحد والاندماج مع هذا العالم.وتتم هذه العملية وفقا لهذا الترتيب فى مراحل يعرفها أهل التصوف بالأحوال أو المقامات. وهذه المراحل هى: مرحلة الحب، ومرحلة الانشغال بالعالم الآخر، وأخيرًا مرحلة الكشف.

وعلى الجانب المقابل نجد أن دراسات علماء النفس والجمال قد اسفرت وتكاد تجمع على أن عملية الإبداع الفنى تتكون من أربعة مراحل هى: مرحلة الاستعداد، ومرحلة الاختمار، ومرحلة الاشراق، وأخيرًا مرحلة التنفيذ. وعند تفسير هذه

(١) أميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال، دار النهضة العربية، ١٩٧٢م، ص٦.
(٢) على صافى حسين: الادب الصوفى فى مصر (المقدمة).

المراحل نجد أنها تتشابه فى طبيعتها تمام الشبة مع أحوال التصوف الثلاثة. ففى مرحلة الاستعداد فى العملية الإبداعية يتم للمبدع اكتشاف قدراته الإبداعية، ويبحث فى توفير المادة التى سيصوغ منها موضوعه، ويستجمع صوره وأفكاره وخبراته السابقة حول موضوع إبداعه وهو فى سبيل هذا لا بد أن تصفو نفسه وتنقى من كل شىء عدا موضوع الإبداع.

وهذا هو ما يحدث للمتصوف نفسه فى مرحلة الحب والعشق الإلهى، حيث يبدو المرء ولديه الاستعداد لقبول ما يرد على روحه من أحوال، ويقر بخضوعه وضآلته، وقابليته للتلقى، ولا يصل قلبه إلى حد الاستعداد والقبول، الا كما يقول محى الدين بن عربى - إذا صفت روحه ونقت سريرته وأضحى شفافًا متطهرًا ومستعدًا قابلًا. وفى المرحلة الثانية للعملية الإبداعية وهى مرحلة الاختمار تبدأ مرحلة المعايشة الفعلية للموضوع حيث ينشغل المبدع بموضوع عمله وتختمر الأفكار فى ذهنه وتتوالى أساليب المعالجة الفنية للمادة المستجمعة وتكون حال المبدع هذه بإرادته أو رغمًا عنه فمهما بدا الفنان منصرفًا عن كل شىء فإن ما يجرى داخل نفسه وفى أعماقه أكثر أهمية وخطورة مما يبدو على السطح من اهتمامات.

وهنا نلاحظ الشبه الواضح لما يحدث عند المتصوف فى مرحلة الانشغال بالعالم الآخر تلك هى حالة الخلوة التى يعيشها المتصوفة بعيدا عن الدنيا ومشكلاتها، وفى معزل عن عالم الجسد والمادة، وانصرافًا إلى عالم الحق والروح والشفافية، وبالرغم مما يبدو على هذه الحالة من سلبية فى مظهرها إلا أن أعماقها تجيش بالفكر وتفيض بالتأمل.

وفى هذه الصدد يقول الإمام الغزالى: " من كان لله كان الله له، وزعموا أن الطريق فى ذلك أولًا بانقطاع علائق الدنيا بالكلية وتفريغ القلب منها، وتقطع الهمة عن الأهل والمال والولد والوطن، وعن العلم والولاية والجاه بل يصير قلبه إلى حالة يستوى فيها وجود كل شىء وعدمه ثم يخلو بنفسه فى زاوية الاقتصار على الفرائض والرواتب، ويجلس فارغ القلب مجموع الهم ولا يغرق فكره بقراءة قرآن ولا بالتامل فى تفسيره ولا بكتب الحديث ولا غيره، بل يجتهد ألا يخطر بباله شىء

سوى الله تعالى، فلا يزال بعد جلوسه فى الخلو قائلًا بلسانه: " الله... الله.... على الدوام مع حضور القلب حتى ينتهى إلى حالة يترك تحريك اللسان ويرى كأن الكلمة جارية على لسانه ثم يصبر عليه إلى أن ينمحى أثره على اللسان ويصادف قلبه مواظبة الذكر، ثم يواظب عليه إلى أن يمحى من القلب صورة اللفظ، وحرفه وهيئة كلماته ويبقى معنى الكلمة مجردا فى قلبه حاضرًا فيه كأنه لازم لا يفارقه"(١).

أما ثالث مراحل العملية الإبداعية وهى مرحلة الإشراق فانها تتطابق تمامًا مع ما يحدث فى مرحلة الكشف عند المتصوفة، والكشف يعنى الاستنارة وحدوث الانفتاح الحقيقى على العالم الآخر، وهذا الكشف لا يكون كشفًا ماديًا بقدر ما هو تنوير روحى يصل فيه المتصوف إلى حقيقة العالم ويدرك من خلاله نسبية الأشياء وفناءها وسرمدية الله وأزليته، إنها نهاية المطاف لسلسلة طويلة من المجاهدات والمعاناة الذهنية أحيانًا والجسدية أحيانًا أخرى - يصل بعدها المتصوف إلى حالة الوجد والتوحد والاندماج مع العالم العلوى الروحى. أما مرحلة الإشراق فى العملية الابداعية فانها مرحلة الانفتاح الحقيقى بالنسبة للفنان المبدع.

فإذا كانت المرحلة السابقة هى مرحلة التشذيب والترتيب والتنقية فإن مرحلة الإشراق هى التتويج النهائى لكل ما تم من عمل وبذل وجهد ومعاناة، إنها مرحلة الوضوح الكامل، حيث يرد الوحى بحل المشكلات وتنضج الصورة النهائية للأفكار، وتتحدد معالم العمل الفنى تمامًا، وتبرز الأشكال الرئيسية للعمل على أرضية الجزئيات والدقائق والتفاصيل، ولا يبقى بعد ذلك سوى آخر مراحل العملية الابداعية وهى مرحلة التنفيذ والأداء المقصود الموجه والمتعمد للعمل الفنى.

وبعد هذا التحليل لطبيعة كل من التصوف والإبداع وشرح مراحلهما والمقارنة بينهما نعود إلى مقال مصرى عبد الحميد حيث يختتم حديثه بتساؤله: أين يمكن إذن أن توجد العلاقة بين التصوف والابداع؟ على أن صاحب المقال يسارع بالإجابة

(١) الإمام أبو حامد الغزالى: إحياء علوم الدين، ج٣، ص١٨.

فيقول: " إن المبدع الحق هو الذى يخلو لموضوعه ويصدق معه إلى الحد الذى يصبح المبدع وموضوعه شيئًا واحدًا، وذاتا مؤتلفا، وأكثر المبدعين تفوقًا أولئك الذين يبذلون بقدر ما يستطيعون من أجل التحصيل والمعرفة وفى سبيل الإنجاز والتنفيذ، إنها المعاناة من اجل الاندماج بداية متضائلة وقبول بها يجد وسعى إلى التحصيل بولع شديد واحتمال فوق طاقة البشر العاديين،.. وفى التصوف هذا هو الأساس، وفى الإبداع هو محور ارتكاز "[١].

هذا عن ارتباط الصوفية بالإبداع الفنى بوجه عام أما إذا انتقلنا إلى المستوى الخاص فى محاولة التعرف على مظاهر الصوفية التى ينطوى عليها الفن الإسلامى على وجه الخصوص بما يميزه متفردًا فى هذه الناحية عما سواه من فنون الحضارات الأخرى، فإننا نجد جاك ريسلر يقرر هذه الحقيقة قائلًا: " يتلمس المرء فى النقش العربى دلالة روحانية وفى الوقت نفسه ظاهرة تصوفية للمتفنن والصانع المسلم"[٢].

وفى وسعنا القول بان كلا من التصوف وفن الرقش الإسلامى متمثلًا فى الأرابيسك يشتركان معًا فى روح واحدة هى السعى الدائب وراء الله، والاتصال بالعالم العلوى، عالم المطلق، ومحاولة التوحد والاندماج مع هذا العالم وهذه الظاهرة نلمحها بوضوح فى الرقش الإسلامى فى تلك الوحدات الزخرفية التى تتكرر، وتتناسخ لينة أحيانًا وهندسية أحيانًا أخرى تنطلق من المركز بصورة إشعاعية، أو تتلاقى فى تعانق أو تفترق فى تنافر دون أيما ملل من تكرارها أو كلل من السعى وراءها ومتابعتها حيث ينسى الإنسان فى خلال رحلته مع الخطوط كل ما يربطه بعالم الحس والمادة، فينطلق للسعى وراء الجوهر الحق والتوحد والاندماج فى عالمه، وهنا يمكن أن نصف الإحساس بالمتعة الذى يشعر به المتأمل لتلك الزخارف الإسلامية بإنه شعور صوفى: " ذلك الذى يشعر به المتصوف عند تأمله للعالم المرئى الذى يعيش فيه، فهو يستنبط من خلال نظره إلى المرئيات وما فيها من روائع الجمال الفطرة – تلك الدوافع والبواعث للقوى الوجودية المستترة وراءها.

---

(١) مصرى عبد الحميد، مرجع سابق

(٢) جاك ريسلر: الحضارة العربية، ص١٠٣.

ويربط عفيف بهنسى بين مظاهر الصوفية فى الدين والفن الإسلامى بالمقارنة بين (الذكر) و(الزخرفة الإسلامية) ففى حلقات الذكر يكرر المؤمن عبارة واحدة وهى (الله) مئات المرات حتى يفقد وعيه ويتحرر من غلافه المادى كى يغيب فى نشوة الاتصال بالله، ويتوحد مع العالم العلوى، أما فى الزخرفة الإسلامية فإن هذا السعى الدائب وراء الجوهر الحق يبدو فى شكل التكرار والتناسخ للوحدات الزخرفية فى الزخرفة اللينة، وفى الإشعاعات المركزية ذات الوميض فى الزخارف الهندسية.

وهكذا فإن هذا الاندماج الكلى فى موضوع العمل الفنى هو الأساس الصوفى الإيجابى الذى يرتكز عليه الفن الإسلامى وهو ذلك الهدف الذى كان يسعى إليه الفنان المسلم دائمًا وأبدًا.

اما عن فن الخط العربى بما يحويه من قيم فنية جمالية اثارت إعجاب الباحثين والمؤرخين من الشرق والغرب على السواء فيقول جاك ريسلر - عن الكتابة العربية " وكانت حروف الكتابة العربية فى حد ذاتها زخرفة. فلا توجد كتابة تجاريها فى رشاقتها، وكما حمدنا لهذا الاتجاه فنه الأصيل وجماله العميق فإننا نأس إلى ما آلت إليه الكتابة على يد مطبعة جوتنبرج "(١).

أما ديماند فيقول عن سر جمال الخط العربى، وعن نجاح الفنان الإسلامى فى ابتكار الزخرفة الخطية " وكان أكبر عون للمسلمين فى هذا الصدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من نقوش وانبساط واتصال، وما تقبله رءوسها وسيقانها من ذيول زخرفية، وتوريق وترابط "(٢).

وإلى جانب القيم الجمالية، والخصائص الفنية التى تحملها الكلمة العربية فإن هناك فى الخط العربى تكمن قيم أخرى روحية ووجدانية، عميقة المغزى بعيدة التأثير، فعن صوفية الخط العربى يحدثنا محمد عبد العزيز مرزوق فيقول: " لقد ظهر بظهور التصوف الإسلامى علم ينسب إلى الحروف العربية أسرارًا خفية تمكن

---

(١) جاك ريسلر: الحضارة العربية، ص١٠٥.

(٢) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص١٥٦.

الإنسان من التأثير فى المخلوقات بواسطة الأسماء الحسنى والكلمات الالهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار فهى الأكوان، كما يقول ابن خلدون فى مقدمته: " ولا يعنينا من أمر هذا العالم الا شيء واحد هو أن هذه العقيدة قد دفعت بالمسلمين إلى تزيين ما أخرجته أيديهم من مصنوعات أو شيدوه من عمائر بالآيات القرآنية والعبارات الدينية والصيغ المختلفة للمدح والدعاء وطلبًا لما ورائها من الخير والبركة، ولقد كان لهذا أثر بعيد فى فن الخط العربى إذ أصبح مضروبًا مشتركًا فى جميع فروع الفن الإسلامى "(١).

وعن القيم الروحية التى تنطوى عليها الزخرفة الخطية العربية ينقل لنا الدكتور عبد الحليم محمود تلخيصًا لآراء المستشرق " ناصر الدين" فى كتابه (الشرق كما يراه الغرب) فيقول: " إن فن الخط العربى لهو من أنواع الفنون الزخرفية التى تمخضت عنها مخيلة الإنسان ولعله الفن الأوحد الذى نستطيع أن نقول عنه دون مغالاة أن له روحًا، فهو كصوت الإنسان يعبر عما فى النفس من أفكار، وهو لا يستوحى العالم الخارجى مهما بلغ ذلك العالم من التنظيم والتنميق فى شئ، وهو بذلك يتنسب إلى الموسيقى ويبدو وكأنه رمز لمعان تجيش فى أعماق القلوب. انظر إلى هذه الحروف التى تثب من اليمين إلى الشمال فى خطوط أفقية سريعة ثم تدور حول نفسها فى تموجات هادئة أو عنيفة، وكأنها فى ذلك تسير وفق هوى روح داخلية خفية ثم ترتفع، ثم تتوقف فجأة وتثبت فخورة فى أشكال مستقيمة متقاطعة، ثم إذا بها تعود إلى الاندفاع فى جموح وتحل ما انعقد من أشكالها، ويداعب بعضها البعض فى مرح لذيذ فيندفع معها الخيال فى احلام لا نهاية لها، وليس من الضرورى أن يكون الإنسان مستشرقًا ممتازًا أو خطاطًا بارعا كى يدرك عمق الدوافع التى أدت بالقلم إلى رسم هذه الخطوط، وليتمتع بالنظر إلى أشكالها المجردة أو بالتامل فى العاطفة القوية التى تظهر فى انحناءاتها.... فكل روح فنانة لا بد أن تتصل الأسباب دون جهد بينها وبين أسرار هذ الفن" (٢)

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص١١.
(٢) عبد الحليم محمود: أوربا والإسلام، ص١٥٧.

٣- ذاتية الفنان الإسلامى :

إن ذاتية الفنان الإسلامى ومدى انعكاس شخصيته على إنتاجه الفنى لمن الأمور الهامة التى شغلت بال الباحثين والمؤرخين، ولقد وجه بعض هؤلاء الباحثين نقدهم إلى الفنان الإسلامى بأنه قدم للتاريخ فنا لا يعبر عن فرديته وذاتيته ولا تظهر فيه شخصيته التى تميز فنان عن آخر، فقد ذكر العالم بريون فى كتابه (الفن التجريدى) ان الفن الإسلامى بنزعته التجريدية وبعده عن مضاهاة الله يصبح فنا موضوعيا لا يرتبط بالتجربة الذاتية للفنان. ولكن عفيف بهنسى يتصدى لهذا الافتراء الذى لا يبرره واقع الرقش العربى بقوله: " أن التغيير المستمر الذى يقوم عليه الرقش العربى نراه واضحًا فى جامع القيروان فكل رقعة منه ذات رقشة مغايرة كذلك نوافذ الجامع الأموى كل خيط فيها مختلف عن الآخر كل الاختلاف وتستطيع ان نضيف إلى الخيط العربى الخط العربى الذى يعتبر فنا بذاته "(١).

ويقول زكى محمد حسن عن ذاتية الفنان الإسلامى: " إن ذاتية الفنان لا تظهر فى الفنون الإسلامية فإن الفنان المسلم لم يعبر عن مشاعره ولم يصور الطبيعة بأسلوب خاص يميزه عن غيره من زملائه. أجل إننا قد نشعر أن أحد الفنانين فى الإسلام أصاب جانبًا كبيرًا من المهارة فى إتقان الرسم والزخرفة ولكن قبل أن نكشف أنه إبتداع شيئًا جديدًا من صميم نفسه ومن روحه والوسط الذى فيه والبيئة التى تأثر بها والتجارب التى مرت به فى الحياة ولذا لا نرى للفنان عند المسلمين الشأن العظيم الذى كان للفنان فى الغرب بل أن الفنانين المسلمين لم يفتنوا فى معظم الأحيان بمنتجاتهم من ناحية الجدة والإبداع إلا نادرًا.

ولهذا كانت معظم التحف مجهولة الصانع، ولم يكن فى طبيعتها ما يبعث الشوق إلى معرفته، بل أننا حين نعجب بهذه التحف قلمّا نفكر فى صانيعها أو نعثر فيها على ما ينم عليهم، وإنما نستطيع أن نعرف البلد الذى تنسب إليه هذه الصورة أو التحفة فضلًا عن العصر الذى ترجع إليه، وليس غريبا إذن أن كانت تراجم

(١) عفيف بهنسى: المرجع السابق، ص٢٥.

الفنانين فى الإسلام نادرة على الرغم من كثرة التراجم التى جمعت غيرهم من الطوائف ".[1]

على أن المؤلف يعود ليبرر اختفاء شخصيته الفنان الإسلامى بأن السبب الأساسى فى ذلك يرجع إلى الانصراف عن تصوير الكائنات الحية: " لأن هذا التصوير هو الميدان الذى يمكن أن يظهر به اختلاف شخصية الفنانين وأساليبهم الفنية. والواقع أننا إذا جردنا الفنون الأوربية من تصوير الكائنات الحية أو جعلناها حسب تقاليد فنية بدائية اصطلاحية اختفت معظم شخصيات الفنانين الغربين، ونستطيع أن نضيف إلى ذلك حرص أصحاب العمائر أو التحف على أن تنسب إليهم وعلى إلا يظهر إسم الفنان فيطغى على ما لهم من الفضل والذكر"[2].

ويذهب بعض مؤرخى الفن إلى تفسير اختفاء شخصية الفنان فى الإسلام بغلبة طابع البدواة على العالم الإسلامى. ويعلل هذا النفر من الباحثين هذا الرأى بأن البدو لا ينون فى معيشهم على الماضى ولا يحفلون بالمستقبل ولا يكاد يمتاز فيها مخلوق عن مخلوق آخر وإنما العزة لله وحده، على ان هذا الراى مردود عليه حيث أن طابع البداوة لم يغلب على الحياة فى العالم الإسلامى فى العصور الوسطى فقد ازهرت فى الحضارة الإسلامية مدن فاقت فى حضارتها وازدهارها مدن الغرب فى ذلك الوقت، وبالرغم من ذلك فإن زكى محمد حسن يقرر ردًا على هذا الرأى فى المرجع نفسه والموضع حيث يقول: " إن البداوة لا تنفى الميل إلى الفخر بالإنتاج الشخصى.

والواقع أن هذا الطابع الموحد الذى يتميز به الفن الإسلامى فى شتى طرزه الفنية وعلى اختلاف أنواع إنتاجه، وهذا التشابه فى أساليب الزخرفة وطرق المعالجة والاداء لا يمكن ان يكون نقطة ضعف فى هذا الفن تضيع بسببها كما يدعى البعض شخصية الفنان الإسلامى، ولا يمكن أن يكون مجرد نقل إلى أو نسخ لأسلوب متكرر ومتعارف عليه، ولكن فى الحقيقة أن هذه الظاهرة صحية بحق لها مبرراتها

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٧٣.
(٢) زكى محمد حسن: المرجع نفسه ، ص٦٧٤.

النفسية والوجدانية، تلك المبررات والاعتبارات التى ترسبت فى وجدان الفنان المسلم لتكون القوام الروحى لخلقه الفنى. وقد فرد فى ذلك بشر فارس بحثًا مفصلًا لتحليل هذا الأساس الواحد وهذا المنبع الأساسى الذى نهل منه جميع فنانى الإسلام فيقول: "إن هذا الجو الذى يحف به الدين مباشرة أو مداورة يهب له قدرة تترفع عن الأشباه وهذا يعلل ما يبدو فى ضروب التنميق من ضياع شخصية الفنان فجميع المنمقين وقد حثتهم فطرة غامضة يغترفون من فيض روحانى واحد، ويستنبطون من جوف الواقع المحقق لحظات متوافقة وهيئات متطابقة وهم فى ذلك الاستلهام يجعلون إيهانهم أمرًا محصلًا بين أيديهم، وإذا أتت ساعة الإنجاز عاد الفنان بلا تفضيل ولا تمييز إلى سلامة سريرته وذلك بأن الإنسان إذا سولت له غريزته العزة انه يسع الأشياء كلها فسرعان ما يتجلى له حين يتفكر فيسلم لربه، أنه لا يسع شيئًا فحياة الفرد بما هى عليه من ذل الحاجة ومهانة العجز يسلبها كيانها حال من الوله الانفعالى، وله سابح فى وجدانيات مشتركة موجه إلى تكوين عالم ذى أشكال تتلخص فيها لمحات الجماعة.

على أن الفن الإسلامى بالجملة لا يشكو ضياع الشخصية كما يقال عليه فما هو بملقى إلى الصناع وحدهم ولا إلى المقلدين كما يزعم كثير ولا يكون المنجز فنانًا متى أخرج الفكر السائر فى الملة من القوة إلى الفعل، وهو يحكم تطبيق الأداء على ما فى الأنفس مجتمعة من توقان "(١)

ويعود المؤلف فى المرجع نفسه مرة أخرى ليصف انفعال الفنان الإسلامى وحالته النفسية فى عملية الخلق الفنى حيث يقول: " إن الفنان المسلم يغلب عليه الفرح بالاصطراف بدل أن تأخذه كبرياء الخلق لذلك هو لا يعنى الترجمة عن شغل يشغل ذهنه بل همه الإعراب عما يجول فى مزاجه الحساس فإذا صنع منظرًا هادئًا سكب ثناياه طراءه طريفة تجرى به إلى خمائل الشعر والسحر، وإذا صاغ مشهدًا فائرًا أيقظ المادة من سباتها وجر الصورة إلى مثل حلقة رقص تعقدها جماعة من الصوفية

---

(١) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية، ص٢٩.

وهو يجرها بفضل حس موسيقى هائج على تناسب كثيرًا ما يغدوه روض من ألوان تصرخ بابتهاج الضمير".[1]

وهكذا لا تأخذ الفنان الإسلامى كبرياء الخلق فى عمله الفنى إذ هو يرفض فكرة الخلق من أصلها ويبعدها عن نفسه حيث يؤمن تمام الإيمان بأن مهمة الخلق هى من اختصاص الله وحده.

وفى محاولة جادة لتفسير عملية الخلق الفنى عند الفنان الإسلامى وتحليل نفسيته فى معاناتها فى أثناء العملية الابداعية تقول الباحثة الفرنسية هيلدية زالوشر فى صدد حديثها عن الفن البدوى وخصائصه: " يمتاز الفنان البدوى بصفات تكشف عن نفسية دقيقة وتتصل بموقف الفنان من الخامة وبالتوتر الموجود بين المبتكر والشىء المبتكر، فالفنان البدوى لا يحاول أن يفرض إرادته أو قانونه الإنسانى على المادة التى يستخدمها بل هو على النقيض من ذلك يحاول فى غاية التواضع أن يزيح الستار عن روح المادة وعن القانون الكامن فى طبيعتها فهو يطلق هذه القوى الكامنة ويعمل على إبراز هذه القوانين الخفية فيظل الخشب بعد صنعه خشبًا أو يصبح أكثر خشبًا مما كان، ويجسم البرونز روح البرونز نفسه، ويحتفظ الصخر بكل صفات الصخر، وهذه النزعة تختلف اختلافًا كليًا عن نزعة الفنان الغربى "[2].

وتستشهد الباحثة على قولها هذا بمثال من أعمال الفنان الإسلامى وهو هذه الآنية الزجاجية المصنوعة من البللور الصخرى والمعروفة بآنية الفاطميين حيث ترى الباحثة فيها أن قانون التبلور يصبح هو الشكل الفنى نفسه، والفنان وفقا لهذا القانون يسبغ على أثره شكلًا منشوريًا دقيق الهندسة إلى أبعد الحدود وعلى قسط بالغ من الجمال المجرد..

وهذا يعنى ان الفنان الإسلامى يخضع لحكم الخامة وطبيعتها وإمكانياتها وهو فى ذلك على عكس الفنان الغربى الذى يعتد بمقدرته ويخضع الخامة لذوقه هو

---

(١)المرجع نفسه: ص٢١.
(٢) هيلدية زالوشر: المرجع السابق.

ولقانونه هو فهو يغتصب المادة ويفرض عليها الأشكال التى تمر بخياله حتى أنه ينقش على الصخر كما ينقش على الخشب والمعدن .

ومن زاوية أخرى تشير الباحثة إلى تلك الثنائية بين الزخرف وبين الشىء المزخرف، تلك الثنائية الموجودة فى الغرب والتى لا يعرفها الفنان البدوى قائلة: " فى الفن الغربى يوجد الشئ المزخرف قبل أن يزخرف ثم تضاف إليه الحلية، حتى أنه لمن السهل انتزاع الأزهار والأغصان والأكاليل عن هذه الصناديق والمنسوجات والأوانى، وليس فى الفن البدوى شىء من ذلك على الإطلاق فالزخرف ينشأ أثناء النسيج والخيوط العديدة الألوان التى تكون الطراز وتكون فى الوقت نفسه زخرفه، وهذه الخيوط لا تحمل ولا تفصل عن المنسوج، كذلك الشأن فى المعمار فالفنان الغربى يشيد البناء اولا ثم يمضى فى زخرفته على حين أن المعمارى البدوى إذا تحضر يغير ويبدل فى وضع طبقات الآجر فهى مرة فى وضع طولى وأخرى فى وضع عرضى أو مائل حتى لينشأ الزخرف ويأخذ فى الظهور كلما تكون البنيان وظهر شيئًا فشيا فيصبح جزءا لا ينفصل عنه "(١).

وهكذا تختفى من فكر الفنان الإسلامى ومن نفسيته تلك الثنائية التى يعرفها علماء النفس بين الأنا والعالم المحيط به إذ أن الفنان والطبيعة الخارجية كل واحد لا يتجزأ، الفنان ينتسب إلى هذا الكل ويشعر أنه جزء يسير منه، ضئيل القدر محدود الارادة، لذلك ينعدم كل توتر، وتختفى كل الضغوط الخارجية، والفنان فى ذلك منسجم مع عالمه كل الانسجام ودون قهر منه أو عليه، ودون أدنى قلق أو تمرد.

وهكذا أيضًا تبدو فى كل أثر فنى تلك النزعة الفكرية التى تميز الفنان المسلم. تلك النزعة التى يختفى فيها أى أثر للفردية، ولا يخضع فيها الفنان لقوانين الطبيعة أو البشر باعتبارها قوانين عديمة الدوام سريعة التقلب والتغيير فهو لا يخضع إلا لقانون الأزلية والسرمدية الالهية، تلك القوانين الثابتة الجوهرية التى يحاول الفنان الإسلامى إبرازها بعد أن يخلصها من كل ما هو عرضى زائل.

---

(١)المصدر نفسه.

هذا هو الفنان المسلم وهذه هى نفسيته، وتلك هى شخصيته وذاتيته وهذه هى روح الفن الإسلامى وفلسفته الخاصة .

وهكذا يستمد الفن الإسلامى قوامه الروحى وبالتالى فلسفته من روح العقيدة الإسلامية، تلك العقيدة البسيطة السمحة التى تستمد مقوماتها من دين بسيط سمح كذلك هو دين الإسلام الحنيف، ولقد كان لهذه العقيدة السمحة، وما قام عليها من علم وفلسفة وفكر أبلغ الأثر فى أشكال هذا الفن الذى ساد العالم الإسلامى من أقصاه إلى أقصاه بشكل تتحدد معه معالم هذا الفن، وتتجوهر خصائصه وتتبلور شخصيته بما يميزه عن سائر فنون العالم حتى لا تكاد تخطئه العين من الوهلة الاولى .

ولقد كان لهذه القيم الروحية التى انطوت عليها العقيدة الإسلامية أثرها الهام فى نظرة الفنان المسلم وفى نشاطه الفنى وفى معاونته على أن يتخذ لنفسه طريقا خاصا لم يحد عنه بل كان لها أثرها الكبير فى تشكيل هذه الشخصية الفريدة للفن الإسلامى.

ومن هنا يمكن أن نقول أن هذه الشخصية الذاتية المتميزة للفن الإسلامى تتواءم تواءمًا كبيرًا مع اتجاهات الروح الإسلامية عقيدة وفكرًا وفلسفة ودينًا.

خامسًا : الزخرفة العربية والفلسفة الوسطية فى الإسلام

إن الدين الإسلامى الحنيف القائم على عقيدة التوحيد هو دين جامع يجمع بين الدين والدنيا فى توازن كامل وترابط لا ينفصم، واتساق لا يحيد " فالإنسان والطبيعة، الروح والمادة، الفكر والوجدان، التأمل والعمل، السكون والحركة، الاندماج والانفصال، التقبل والصراع، هى كلها – فى المنظور الإسلامى – وحدة واحدة تسيرها قواميس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعة إرادة الله وحده الذى أعطى كل شىء خلقه ثم هدى"[(١)]

---

(١) عماد الدين خليل: شىء عن الموقف الجمالى فى الإسلام، مرجع سابق.

ويقوم المنهج الإسلامى على السعى الدؤوب للانطلاق نحو المطلق والجوهر والسرمدى ونبذ كل ما هو عارض وزائل، وكان هذا بالتالى هو منهج الإنسان المسلم فى حياته عملًا وسلوكًا، وفكرًا وفلسفة وإبداعا.

ومن هذا المنهج الإسلامى الوسطى نبعت الفلسفة الوسطية فى الإسلام. وتعرف الوسطية بإنها: " اتجاه مدرسة الوسط، ذلك الاتجاه المتوازن المعتدل الذى يجمع بين اتباع النصوص ومراعاة مقاصد الشريعة، فلا يعارض الكلى الجزئى، ولا القطعى بالظنى، وهو يجمع بين محكمات الشرع ومقتضيات العصر".[(١)] بمعنى الربط بشكل متوازن ومتعادل دون انحياز بين الدين بثوابته مع العصر الذى نعيشه بمتغيراته.

وبذلك تسعى وسطية الإسلام كفلسفة ومنهج لإيجاد التوازن فى حياة الإنسان المادية والروحية،: منهج يلتقى فيه عالم الغيب بعالم الشهادة لأن الإسلام دين عقيدة ترتكز على المادة والروح معا، فتلك الوسطية اكتملت أصولها فى حياة الرسول صلى الله عليه وسلم كما رسمها القرآن الكريم، ولم تحدث ظاهرة شىء جديد لها من بعد، وليس فيها ما يصدم العقل أو العلم أو الفطرة .[(٢)].

وتتجسد الفلسفة الوسطية من خلال العلاقات التركيبية المتناسقة بين العقيدة والاعتقاد الثابتين وبين الشريعة الإسلامية، التى تمثل سلوك المسلم وما ينتهجه كى يعتقد هذه العقيدة ويتدين بهذا الدين.

ومن هذا المنهج، ومن هذه الفلسفة الوسطية أبدع الفنان الإسلامى كل ضروب فنه وأقامها على التوازن والاعتدال فى الجمع بين العقل والعاطفة، والمادة والروح والدنيا والآخرة، والحاضر والمستقبل.

واذا كان الفن الإسلامى بكل ضروبه وصنوفه هو فن تجريدى يقوم على المطلق والجوهر المجرد، وطرح تشكلى بصرى من نوع خاص يعبر عن القيم والمشاعر الكامنة فى ذات الفنان المسلم، فإن فن الزخرفة الإسلامية لخير مثال لهذا الفن

---

(١) محمد أحمد الراشد: أصول الإفتاء والاجتهاد فى فقة الدعوة الإسلامية، ص١٥٦.
(٢) أنور الجندى: عالمية الإسلام، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م، ص٤١.

الإسلامى الذى صاغه الفنان المسلم عبر تشكيلات تجريدية خالصة تكشف عن الجوهر الحق الخالد، ويجسد جمالية الكون وإبداع خلقه.

فالزخرفة الإسلامية لغة فنية تحقق الحل الأمثل لمعادلة تشكيل السطح التى اكتشفها الفنان الحديث فيما بعد، بعد طول بحث حيث وجد فيها ضالته المنشودة والمفقودة شكلا وروحا ومضمونا، وجدها فى الفن الإسلامى بتجريده الذى يمثل روح العصر بالرغم من قدمه، ذلك الفن الذى تواءم بكل قيمه وخصائصه وروحه وفلسفته مع فكر الفنان الحديث نفسه ومفاهيمه ورؤاه تواؤمًا فذًا.

" وتتشكل وسطية الزخرفة الإسلامية متمشية مع الفلسفة الوسطية الإسلامية من خلال الوحدة الفلسفية بين الماضى بثباته والرؤية العصرية المتجددة، وأن مفهوم الوسطية لا يعنى بالضرورة نقطة الوسط بمفهومها الرياضى بل يعتمد مفهوما على طبيعة تلك الوسطية سواءً من الناحية الدينية أو الفنية، والبحث عن الفكر الوسطى للزخرفة الإسلامية من خلال العلاقة بين أشكال الزخارف ومضمونها كحالة توازن بين الأشكال المادية والوظيفية ذات الاتصال الحسى بالإنسان مع ما تقدمه هذه الأشكال من امتداد روحانى يحقق الرضى الداخلى "(١)

وتحمل الزخرقة الإسلامية قيما جوهرية حقيقية شكلًا ومضمونًا، حيث تنطوى فى الوقت نفسه على القيم الجمالية الشكلية المجردة فى ظاهرها إلى جانب القيم المضامينية الباطنة، فكرًا كانت أو فلسفة أم عقيدة.

ولقد بهرت الزخرفة الإسلامية أنظار العالم: فنانيه ونقاده لما تتميز به من قيم خاصة وشخصية مميزة لا تخطئها العين مما حدى بهؤلاء الفنانين والنقاد إلى أن يطلقوا على هذا الفن كلمة (Arabesque) بما يعنى فى لغتنا العربية (الرقش العربى).

---

(١) وائل حمدى القاضى: " الرؤية المعاصرة للزخرفة الإسلامية بين الصياغة التجريدية والفلسفة الوسطية "(بحث فى المؤتمر الدولى بعنوان (الفنون والتربية فى الألفية الثالثة) كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، إبريل، ٢٠١٣م.

ويعـد هـذا الفـن خـير معـبر عـن الـروح الإسلاميـة عقيـدة وفكـرًا وفلسفـة حيث يستمد ملامحه من تعاليمها، ويستقى جوهره من روحها ويشكل كيانه من فلسفتها.

ولقد أبدع الفنان الإسلامى هذه الزخرفة فى صورتين هما: الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية.

فالزخرفة النباتية التى يطلق عليها (التوريقية) المستلهمة من أوراق النبات وفروعه المسماه أيضًا (الرمى) فهى تقوم على العفوية والاسترسال والانطلاق فى الفراغ فى خطوطها المنحنية اللينة التى تتبع الغريزة المتدفقة بهوى داخلى من ذات الفنان – حيث نرى الرقشة تصبو باستمرار نحو المركز والجوهر، لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع فى أحدهما لأنها تسعى وراء الله.

وفى الزخرفة النباتية نستشعر احتواءها لقيمة النمو والليونة والانتشار لتعبر عن ديمومة الحياة والكون بنظامه البديع المحكم بقدرة الخالق القادر.

ومن خلال التكرار اللانهائى، والنمو المستمر، والانتشار بشكل ديناميكى فى الجهات الأربعة، تتحول الوحدات النباتية إلى عناصر بنائية جمالية تتجمع فى مصفوفات تمتد باستمرار لا نهائى فى نسق مفتوح مترامى الاطراف.

أما فى الزخارف الهندسية (الإشعاعية) والتى يطلق عليها (الخيط) فإننا نرى فيها، الكون وكأنه يدور فى فلك واحد منشؤه الله ومنتهاه الخالق الواحد الأحد، فنرى الخطوط القوية الحادة كلها وكأنها باندفاعها تتجه إلى الجوهر وتسعى إليه، فبعد رحلتها الطويلة واتجاهاتها المتعددة وتعقيدها وتشابكها.وتهاديها وتلاقيها تعود ثانية إلى الجوهر والمركز الواحد، فهى تشير إلى سعى الإنسان الدائب إلى الله وتشيد بوحدانيته، وبحث الإنسان بوجوده ووجدانه عن لا نهاية الملاذ الآجل طمعًا فى رضى الله.[1]

(١) وائل حمدى: المرجع السابق.

وهنا تتحقق الفلسفة الوسطية فى هذه الزخارف بنوعيها ومن خلال الإحساس بتعادل تلك الوحدات الزخرفية وعدم طغيان إحداها على الأخرى وكأنها مخلوقات متساوية تتساوى جميعا امام الله.

وهكذا تتحقق العلاقة بين الزخرفة الإسلامية التجريدية والفلسفة الوسطية الإسلامية التى تقوم على الاعتدال والتوازن. ويتحقق التفاعل بينهما روحًا ومادة فى ثنائية واحدة تجمع بين العالم المادى الخارجى والعالم الروحى الداخلى فى اتزان وتوافق .

سادسًا : صدى الفن الإسلامى فى الفنون اللاحقة

١) أثر الفنون الإسلامية فى فنون أوربا

أصبح الدور الهام الذى لعبته الثقافة الإسلامية فى نشأة النهضة الأوروبية وازدهارها من الأمور المتفق عليها، بل من الحقائق التاريخية التى لا سبيل إلى انكارها رغمًا عن محاولات المتعصبين لإنكار هذا الدور. ولكن بالرغم من ذلك فإن أثر الفنون التشكيلية الإسلامية فى فنون أوروبا ما زال من الامور التى يشكك فيها بعض العلماء ويقللون من شأنها. وربما ترجع مغالطات هؤلاء إلى استنادهم على ان الفنون الأوروبية منذ نشاتها قد حملت طابعا ومظهر يبدو مختلفًا تمامًا عن روح الفنون الإسلامية وفلسفتها.

على أن هناك فريق من المنصفين من العلماء الذين يقرون هذا التأثير، فيقول مارسيه " لقد كانت الحضارة العربية شديدة التغلغل فى عالمنا حتى أن العناصر الإسلامية طغت منذ نهاية القرن الحادى عشر على واجهات الكنائس الرومية ثم رأيناها فيما بعد تختلط فى الكنائس القوطية مع العناصر الواردة من فرنسا "[١]

وقبل أن نستطرد فى التدليل بالأمثلة على أثر الفنون الإسلامية فى فنون أوروبا فى عصور حضارتها المتعاقبة يجدر بنا أن نؤكد أن جذور هذا التأثير ترجع إلى العصور الوسطى حيث انتقل تأثير الفنون الإسلامية إلى أوروبا ضمن ما انتقل إليها من كافة

---

(١) مارسيه: الفن الإسلامى – ترجمة د. عفيف بهنسى ١٩٦٨م ص٩٨.

نواحى الفكر والثقافة الإسلامية من علوم وأدب وفلسفة، ولا حاجة بنا أن نكرر ما سبق ذكره فى موضع سابق من هذا الكتاب عن معابر الحضارة والثقافة الإسلامية إلى أوروبا ووسائل اتصال الشرق الإسلامى بأوروبا.

أ) فى العصور الوسطى

يقول العالم الأمريكى ريتشارد ابتجهاوزن فى بحث له عن أثر الفنون الإسلامية فى فنون الغرب: " ظل إلمام الغرب بفنون الشرق الإسلامى ضيقًا محدودًا طوال العصور الوسطى حين وقف الإسلام والمسيحية كل منهما فى معسكر مضاد لأخيه وبالرغم من ذلك استقبلت بلاد المسيحية نماذج الفنون الإسلامية بتقدير كبير"[١].

ويدلل إيتنجاوزن على ذلك بأن أعظم كاتدرائيات المسيحية استخدمت بعض المنسوجات الرقيقة من ختلف الطرز الإسلامية أغطية شفافة لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين، وطراحات أسقفية للصلوات الدينية. وفى كثير من هذه الأحوال اشتملت هذه المنسوجات على كتابات عربية بعضها تسبيحات باسم الله. ويستطرد ايتنجهاوزن فى بحثه فيضيف أن بعض الكنائس المسيحية قد أستادت فى طقوسها الدينية أدوات وأوعية من البللور الصخرى التى يرجع تاريخها إلى عصر الإخشيديين والفاطميين فى القرن الرابع والخامس الهجرى، ومثال ذلك أن حلقة هلالية الشكل منقوشة باسم الخليفة الفاطمى أبو الحسن على الظاهر لإعزاز دين الله (القرن ٥ هـ) تحولت من حلية لرقبة فرس الخليفة إلى أعلى جزء من حصن الغفران فى الفن القوطى المستحدث.

ويتجلى تأثير الفن الإسلامى بوضوح فى فنون أوروبا فى العصر الوسيط فى مجالين بارزين هما الطرز والأساليب المعمارية، والزخرفة الإسلامية التى تقوم على الكتابة العربية.

فإذا انتقلنا إلى فن المعمار وجدنا أن الأثر العربى – كما يقول عبد الرحمن بدوى يظهر فى أسبانيا أولًا ثم ينتقل منها إلى سائر بلاد أوربا. ويبدأ هذا الأثر خصوصًا بعد

(١) بحث فى مجلد (الشرق الأوسط فى مؤلفات الأمريكيين) ترجمة مصطفى زيادة وعمر فروخ ص ٦٣.

إن استعاد الأسبان طليطلة عام ١٨٠٥م، واستمر ينمو ويزداد كلما توغل الأسبان فى عملية الاسترداد حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى[١]..

ولعل من الحقائق التى يتفق عليها المؤرخون أنهم ينسبون بعض الطرز المعمارية التى عرفتها أوروبا مثل استخدام العقود المدببة والأقواس المعقودة إلى المسلمين. ويؤكد ذلك المستشرق الفرنسى (رينه جينو) قائلا: " ولو أن كثيرًا من النظريات الحالية اخترعت لمخالفة هذه الحقيقة، ومهما يكن من أمر مصدر هذه الأساليب المعمارية فلا يمكن بحال ما أن يكون إنتقالها إلى أوروبا إلا بواسطة العالم الإسلامى ".[٢]

ومما تعلمه الأوروبيون من الشرق فى ميدان العمارة فن البناء الحربى، وعلى الأخص فى أشكال القلاع والحصون ومداخلها وأوضاع الدفاع عنها ضد الأعداء، وفى كثير من قلاع فرنسا وإنجلترا أدلة واضحة على هذا التاثير. ومن قلاع سوريا ومصر اقتبس الصليبيون بعض الأساليب المعمارية كالمشربيات، ومثال ذلك باب قصر (Villenuve l es Avie non) فى فرنسا فى القرن الرابع عشر الميلادى[٣].

ومن الأساليب المعمارية فى فن البناء الحربى التى اقتبسها الأوروبيون عن المسلمين جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة حتى لا يتمكن العدو من رؤية الفناء الداخلى، وكذلك إنشاء المراقب الصغيرة على الأسوار والأبراج البارزة بها.

ومن الملاحظات الجديرة بالذكر تلك العلاقة الفنية الوطيدة بين مأذنه المسجد الإسلامى، وأبراج الكنائس فى أوروبا المسيحية. ويقول كويلر يونج: " أن هناك ارتباطا بين مآذن القاهرة وأبراج الأجراس فى كنائس ايطاليا، كما أن هناك شبها بين ابراج شمال افريقيا ومثيلاتها فى اسبانيا "[٤]. ومن أمثلة أبراج الكنائس المستوحاة

---

(١) عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى ص ٥٢.

(٢) د. عبد الحليم محمود: أوروبا والإسلام، ص٩٦.

(٣) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص٦٥٥.

(٤) كويلر يونج: المرجع السابق، ص٢٣٨.

من المآذن الإسلامية: برج بمدينة فيرونا (ق١٣م)، وبرج بمدينة سبولينو (ق١٤م) وبرج بمدينة لكة (ق١٧م)، وبرج كنيسة ست مارى لى بو بلندن (ق١٧م) وغيرها من الأمثلة العديدة.

وفى كتاب فنون الإسلام يفرد الباحث زكى محمد حسن فصلًا عن تأثير الفن الإسلامى فى فنون الغرب أورد فيه بالتفصيل الكثير من الأمثلة التى تدلل على هذا التاثير. وفى مجال العمارة اخترنا من هذه الأمثلة بالإضافة إلى ما ذكرناه ما نوجزه فيما يلى:

- استخدام الصقليين القباب والعقود والأعمدة الإسلامية فى عمائرهم ومن أمثلة ذلك كنيسة كاتالردو وفى بلرمو بصقلية عام ١٦١ م.
- اقتباس المعماريين الإنجليز من العمارة الإسلامية الزخارف والفروع النباتية كانوا يرسمونها ببروز بسيط فى عمائرهم ويطلقون عليها (الأرابيسك).
- اعجاب الايطاليين فى بيزا وفلورنسة وجنوة بظاهرة معمارية انتشرت فى العصر المملوكى هى تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون، وظهر هذا فى الواجهات المخططة فى المبانى الرخامية التى شيدوها فى بلادهم.
- ظهور الطابع الإسلامى فى جنوب فرنسا (بمدينة بوى) فى العقود المتعددة الفصوص، وفى الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية والزخارف المؤلفة من الجدائل وسعف النخيل، وتظهر فى كنيسة (سانت بيرى دى ديدز) فى هيرو بفرنسا.
- استعمال بولندا للمقرنصات وزخارف الأرابسك ووريقات الشجر ذوات الفصوص، ومثال ذلك الكنيسة الأرمنية بمدينة لدفوف (ق١٤م).

أما الحرف العربى فقد سلك رحلته من معاقل الفن فى العالم الإسلامى إلى مراكز الفن العالمية فى أوروبا عبر تلك المعابر التى سقناها آنفا، محمولا على أكتاف شتى أنواع الإنتاج الفنى الإسلامى من الطرز المعمارية إلى المنسوجات إلى الاوانى الخزفية وغيرها.

ويقول جوستاف لوبون: " ولقد بلغ الخط العربى من الصلاحية للزينة حدًا عظيًما مما جعل رجال الفن فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة يكثرون من استنساخ ما كان يقع تحت أيديهم من قطع الكتابات العربية فيزينون بها المبانى المسيحية، سائرين فى ذلك مع الهوى" (١)

أما يونج فيقول: " لقد بلغ فن تجويد الخط كماله الفنى كفن زخرفى على يد الفنان المسلم وقد استعمل هذا الفن فى الكثير من الكنائس المسيحية، ولو أن المسيحيين المتعبدين عرفوا معانى بعض العبارات العربية المستخدمة لروعهم الأمر"(٢).

وعلى انتشار الخط العربى فى أوروبا يعلق الدكتور بهنسى قائلًا: " إن الحرف العربى قد انتقل إلى أماكن متطرفة من العالم، وتصدر واجهات الكنائس والأديرة.

ولقد كانت صفاته الفنية كعنصر فذ من عناصر التزيين سبب انتقاله وإحلاله المكانة اللائقة من التقدير. ولم يحل مضمونه الدينى المخالف دون استعماله فى أهم الأثار والأعمال الفنية وقد استمر ذلك، ما بقيت تلك الأثار والأ وابد قائمة مئات السنين، ولم تستطع حتى العقليات المتزمنة ان تمحى آثاره مع الايام"(٣).

لقد قلد الأوروبيون الكتابة العربية، وبصفة خاصة الكوفية واستخدموها كعنصر من عناصر الزخرفة، ومازالت متاحف أوروبا تحتشد بالكثير من التحف والمنتجات الفنية ذات النقوش والكتابات العربية التى اعتبرت أساسا عند الأوروبيين لتقليد الحرف العربى فى زخارفهم.

ومن أمثلة المنتجات الأوروبية التى يبدو فيها تأثير الكتابة العربية صليب إيرلندى محفوظ بالمتحف البريطانى – من البرونز المذهب وعليه عبارة (بسم الله). هذا بالاضافة إلى مجموعات كبيرة من قطع العملة الأوروبية الموجودة أيضًا المتحف بنفسه وعليها كتابات كوفية كنوع من الزخرفة.

---

(١) جوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة أكرم زعيتر، ص٥٣١.
(٢) ت. كويلر يونج: المصدر نفسه ، ص٢٣٧.
(٣) عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن الإسلامى، ص٧٦.

ويظهر الطابع الإسلامى فى العمائر التى شيدها المستعربون[1] فى الأندلس، ومنها كنيسة سانت مارى لابلانش بطليطلة (١٢٠٠م) التى تؤكد الكتابات العربية على جدرانها تأثير مسيحى الأندلس بالحرف العربى، ومن كنائس طليطلة أيضًا كنيسة الترانسيتو التى متلأت بالكتابات العربية والنقوش ذات الموضوعات الإسلامية. ومن اثار فن المدجنين بالأندلس قصر أشبليه الذى أنشئ عام (١٣٥٤م) والذى يؤكد بصفة قاطعة تاثير الفن الإسلامى على أوروبا المسيحية، ويبدو هذا التاثير فى الكتابات العربية التى نقشت على جدران هذا القصر وكان من ابرزها عبارة (لا غالب ألا الله).

ومن أبرز الأمثلة التى تدلل على انتقال الحرف العربى إلى أوروبا وتأثيره الفعال فى فنونها، تلك الزخارف والرسوم الإسلامية على سقف كنيسة الكابلا بلا تينا فى بالرمو المقامة عام ١١٤٠م، والتى شيدها الحكام النورمانديون بجزيرة صقلية التى ظلت خاضعة للحكم الإسلامى قرابة ثلاثة قرون، وقد تبنى النورمانديون آنذاك الكثير من التقاليد الإسلامية، " فالاستعمال الواسع للغة العربية الذى يفصح عن هذه الحقيقة يمكن الاستدلال عليه من الكتابات الموجودة على سقف كنيسة القصر وعلى رداءً تتويج روجر الثانى. ولم تكن هذه الكتابات باللغة العربية فحسب بل كانت ذات روحية إسلامية أيضًا "[2].

ويبدو التأثير الإسلامى هنا فى سقف الكنيسة المصنوع من الخشب على الطراز الإسلامى والمحلى بالمقرنصات العربية، وقد رسمت عليه مجموعة من الصور التى ينسب طرازها إلى أسلوب الفن العباسى فى سامراء، كذلك فإن مزولة القصر تحمل دعاء بأن يمد الله فى عمر الحاكم، وقد دون تاريخ ذلك بالتقويم الهجرى، ويضيف ايتنجهاوزن إلى ذلك برهانًا أكثر وضوحا فى رأيه للتأثير الحضارى الإسلامى فى المسيحية هو " وجود كلمة الله، والسنة الهجرية فى مكان أنشئ فى عهد مسيحى كان

---

(١) الذين عاصروا المسلمين فى الأندلس وتبنوا تقاليدهم ولغتهم، وتظاهروا بالإسلام وهم يخفون دينهم.

(٢) إيتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سليمان ص٤٦.

المرء يتوقع أن يجد فيه نزوعًا مسيحيًا بارزًا: أنه شاهد قبر مكتوب باللغة العربية أقامه الملك عزيز انتى عام ١١٤٩م لأمه المتوفاة والمدفونة فى كنيسة شيدت خصيصًا لها "[١].

ومن هذه الامثلة أيضًا تلك الكتابات والنقوش العربية الموجودة على مصراعى باب كنيسة القديس بطرس بالفاتيكان التى أمر بتشييدها البابا أوجين الرابع، وقام بعملها الفنان فلاريتى واستغرق عمل هذا الباب – كما يقول المؤرخون - إثنا عشر عاما، وقد حقق الباحث عفيف بهنسى هذه الحقيقة بالتفصيل فى كتابه (دراسات نظرية فى الفن العربى).

ونضيف إلى هذه الأمثلة التى يبرز فيها أثر الطابع الإسلامى مثالين آخرين: الأول واجهة كاتدرائية انجوليم بفرنسا، حيث يرى تمثال المسيح وقد نفذ بأسلوب شرقى محض وحوله أسد مجنح مستوحى من الزخرفة النباتية العربية، أما المثال الثانى فهو تلك الأعمدة المزدوجة الموجودة بساحة مواساك فى لا نجدوك التى زخرفت تيجانها بالرقش العربى والكتابات الكوفية.[٢].

وفى مجال التطعيم والحفر على الخشب ظهر تأثير الأساليب الإسلامية فى نقش الخشب وحفره وزخرفته وتطعيمه بالعاج والاصداف فى فنون أوروبا، ومن الأمثلة المتعددة على ذلك نشير إلى باب خشبى من عصر المدجنين فى القرن الخامس عشر فى أسبانيا والذى يوجد الآن بمتحف الفنون الزخرفية بباريس.

أما الخزف الإسلامى فقد كان له اثر كبير فى تطور صناعة الخزف فى أوروبا ولا سيما عن طريق الأندلس الإسلامية التى ازدهر فيها هذا الفن " وكانت مصانعها تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والأسرات النبيلة فى أسبانيا والبرتغال وإيطاليا وفرنسا، ويروى أن الكردينال إكسمنتيرا قال عن الصناع المسلمين فى الأندلس: " هم ينقصهم ايماننا وتنقصنا صناعتهم "[٣] ومن المعروف أن الإيطاليين

(١) إيتنجهاوزن: المرجع نفسه
(٢) عفيف بهنسى: المرجع نفسه والصفحة.
(٣) زكى محمد حسن: المرجع السابق ص٦٦٣.

قد نقلوا صناعة الخزف عن الأندلس حيث انتشرت منها إلى هولنده ثم إيطاليا حاملة الرقش والكتابات العربية التى استمرت حتى بعد انتهاء الحكم العربى دون النظر إلى معانيها أو مضامينها.

ومن الجدير بالذكر أن كلمة خزف بالاسبانية هى (ازليجو)نسبة إلى الزليج وهو الخزف الإسلامى، أما الأوروبيون فقد نقلوا عن إيران وتركيا رسوما لبعض الوحدات الزخرفية النباتية العربية. ومن أمثلة هذا التأثير قدر من الخزف من صناعة فلورنسة فى القرن الخامس عشر الميلادى، وإناء دواء من الخزف من صناعة مدينة فانيرا بإيطاليا فى القرن الخامس عشر ايضا.

وبالإضافة إلى الأوانى الخزفية فقد تأثر الأوروبيون بالمسلمين تأثيرًا كبيرًا فى صناعة التحف الزجاجية والمعدنية التى كان الإقبال عليها عظيمًا فى أوروبا، وراحوا يقلدون الأسلوب العربى فى الزخرف والتكفيت، وكذلك أقبل الإيطاليون على تقليد التحف الزجاجية الإسلامية ولاسيما ما كان منها مموها بالمينا، وانتشرت هذه الصناعة من البندقية إلى غيرها من مدن أوروبا.

ومن أمثلة هذا التأثير: إناء من المعدن من صناعة ألمانيا فى القرن الثانى عشر (بمتحف فرنكفورت)، وإناء ألمانى آخر بمتحف همبورج من القرن الخامس عشر وصينية من النحاس المكفت بالفضة من صناعة البندقية فى القرن الخامس عشر.

كما أنتج الفنانون المسلمون أوانى معدنية على شكل حيوانات، وقد نقل الغربيون عنهم هذه الأوانى فى العصور الوسطى حيث عرفت باسم (كوامنين)، وكانت على شكل حيوان أو طائر أو فارس، وكان القساوسة يستعملونها فى غسل أيديهم فى أثناء الصلاة أو بعدها.[١].

أما فى مجال صناعة النسيج والسجاد، فقد عمت شهرة المنسوجات الإسلامية أوروبا فى العصور الوسطى، وأصبحت أكثر أنواع المنسوجات فى ذلك العصر تحمل أسماء شرقية أو تنسب إلى مدن إسلامية.ولما كانت الأنسجة الإسلامية بها

---

(١) أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى، ص١١٨.

تحمله من كتابات وزخارف عربية موضع هتمام رجال الكنيسة والبلاط فى الغرب، فقد دعا هذا الأمر صناع أوروبا إلى تقليد المنسوجات الإسلامية بل ومنافستها أيضًا، فهب كثير منهم لإنشاء المصانع فى أنحاء أوروبا لمنافسة مصانع النسيج فى الشرق الأدنى والأندلس، هذا إلى جانب أن الإيطاليين قد تعلموا أسرار النسيج الإسلامى فى المصانع العربية الشهيرة التى أقامها المسلمون فى صقلية، ثم نقل الإيطاليون أسرار هذه الصناعة التى تعلموها إلى المدن الايطالية، وبدأ النساجون الإيطاليون فى القرن السادس عشر الميلادى فى منافسة النساجين الأتراك وتقليدهم حتى ليصعب أحيانًا التمييز بين منتجاتهم.

وجدير بالذكر أيضًا الإشارة إلى تأثر بولندا بالأساليب الإسلامية فى النسيج فقد ظهرت فى أسواقها الأحزمة الحريرية التى يستخدمها الفرسان والنبلاء فى ملابسهم التقليدية، وقد صنعت هذه الأحزمة على الطراز الشرقى وأطلق عليها الأحزمة البولندية.

هذا إلى جانب زخرفة الملابس الرسمية البولندية بزخارف إيرانية الأصل، كما ظهر أيضًا تأثير الطابع الإسلامى فى زخارف الخيام التى نقلها البولنديون عن إيران.

وكما فعل الإيطاليون فعل البولنديون أيضًا حيث أنشأ تجارها مصانع النسيج لتقليد الأقمشة الشرقية ولاسيما الإيرانية والتركية ونجحوا فى ذلك إلى حد بعيد.

ومن الأمثلة التى نذكرها ليضاح هذا التأثير صورة لديباج من صناعة إيطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى (بمتحف ولسد ورف) وأخرى لمخمل من صناعة البندقية فى القرن السادس عشر الميلادى (بمتحف المنسوجات بمدينة ليون).

ب) فى عصر النهضة

اذا كانت النظرة الأولى للفنون التشكيلية فى عصر النهضة الاوربية - تمنحنا الإحساس بأن هذه الفنون تستقل بطابع يبدو مختلفًا تمامًا عن روح الفنون الإسلامية وتقاليدها - فإن الحقيقة التى لا يتصورها الكثيرون هى أن الفنون

الإسلامية قد أثرت تاثيرًا بعيدًا فى فنانى أوروبا فى عصر النهضة وفى إنتاجهم وبصفة خاصة فى مجال النحت والتصوير. وقد أشار بعض من علماء الغرب وباحثيه المنصفين فى كثير من الموضوعية والبعد عن التعصب إلى هذا التاثير. ومن هؤلاء العلماء نذكر على سبيل المثال ريتشارد إيتنجهاوزن، وجوستاف لوبون، وجورج مارسيه، وكويلر يونج وغيرهم. ومن علمائنا أفرد الدكتور حسن الباشا مؤلفا خاصًا شرح فيه بالتفصيل هذا التأثير(١)، مع التدليل بالأمثلة التى توضح هذا التأثير.

ولعل أول هذا التاثير هو ما يشير إليه إيتنجهاوزن من أن المصورين المسيحين فى أوائل عصر النهضة فى أوروبا درجوا على زخرفة أذيال الملابس فى صور العذراء غالبا بأشكال تزويقات من الكتابة العربية، وهذا كلما قصدوا أن يصوروا العذراء فى ملابس ذات جلال خليق بمقامها(٢).

وقد ظهرت نتيجة الصلات بين الشرق الإسلامى وأوروبا فى اقتباس كثير من الفنانين التشكليين فى إيطاليا فى عصر النهضة زخارف إسلامية ضمنوها أعمالهم.

وكان من أبرز هذه الزخارف الحروف والكتابات العربية. ومن أوائل الفنانين المصورين فى عصر النهضة الذين استخدموا الكتابة العربية كعناصر زخرفية هو رائد النهضة الأوربية فى ميدان التصوير المصور جيوتو (١٢٧٦ – ١٣٣٧م) ويتمثل هذا التأثير فى إعماله فى زخارف الثياب التى يرتديها الأشخاص فى الصور الموجودة بكنيسة كابلا ارنيا فى بادوا حيث نلاحظ أنها زخارف محورة لحروف عربية.

ومن المصورين الذين أستخدموا الكتابة العربية كعناصر زخرفية أيضًا فى صوره المصور الإيطالى فيليبولبيى (١٤٠٦ – ١٤٦٩) ويظهر ذلك فى لوحة تتويج العذراء فى فرنسا حيث يرتدى الأشخاص ملابس محلاة بطرز تشتمل على كتابات عربية.

---

(١) د. حسن الباشا: فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية – القاهرة، ١٩٦٧م، دار النهضة العربية.

(٢) ر. إيتنجهاوزن: الفنون والآثار الإسلامية (بحث) ترجمة مصطفى زيادة.

أما النحات فيريكيو (١٤٣٥ – ١٤٨٨) فقد استخدم الكتابة العربية فى بعض منحوتاته ويظهر ذلك فى زخارف حافة الرداء بتمثال داود بفلورنسا وهى كتابات عربية بالخط النسخى المملوكى.

أما المصور الإيطالى جنبتلى بلينى (١٤٢٩ – ١٥٠٧م) فقد تأثر أيضًا بالفنون والزخارف الإسلامية وبخاصة فن الأرابيسك، واستخدام بعض الحيوانات والوحدات الزخرفية المألوفة فى الشرق الإسلامى، ويظهر ذلك فى أعماله فى صورة (السلطان محمد الفاتح) – المحفوظة بالصالة الوطنية بلندن، ولوحة (موعظة سانت مارك بالاسكندرية) بمتحف بريرا فى ميلان حيث نجد صورة مئذنة وآزياء إسلامية وبعض النماذج المألوفة فى الشرق.

ومن الفانين الذين تأثروا بجنتلى بلينى المصور كاراباتشيو الذى استعار من بلينى كثيرًا من الأشكال الشرقية وأهمها العناصر المعمارية كالثياب والمآذن، ويبدو ذلك فى لوحة موعظة سانت اتين فى القدس الوجودة بمتحف اللوفر.

وقد تأثر المصور الألمانى ديرر بجنتلى بلينى أيضًا، كما نسخ بعض نماذجه الشرقية فى أحفاره ورسومه، ومن المحتمل أنه قد اطلع على هذه النماذج أثناء زيارته للبندقية، أو ربما نقل بعضها معه إلى ألمانيا.[1].

أما الفنان ألالمانى المشهور هانز هولباين الأصغر ١٤٩٧ – ١٥٤٣م فقد ظهرت فى إنتاجه التأثيرات الفنية الإسلامية ولاسيما العثمانية " فقد كان مزخرفًا من الطراز الأول، وقد وجد فى الفن الإسلامى معينًا خصبًا يستمد منه بعض عناصره ووحداته الزخرفية "[2] ويتضح تأثير الفن الإسلامى فى صور هولباين فى زخارف الثياب التى يرتديها الأشخاص فى لوحاته، تلك الزخارف المستمدة من الأرابيسك. وتتجلى صلة هولباين بالفن التركى العثمانى فى رسوم السجاجيد التى تظهر فى

---

(١) حسن الباشا: المرجع السابق، ص٣٨.
(٢)المرجع نفسه ، ص٣٩.

صوره، ومن أمثلة ذلك لوحة التاجر جورج جيز التى رسمها عام ١٥٣٢م والمحفوظة بمتحف برلين، وصورة الملك هنرى الثامن رسمها عام ١٥٣٧م وهى نسخة من الجزء الأيسر من تصوير فريسكو كان يزين الهوايتهول بإنجلترا.

وعن السجاجيد الإسلامية التى ظهرت فى لوحات مصورى أوروبا فى عصر النهضة يقول إيتنجهاوزن: " لقد خلفت السجادة الشرقية فى الغرب إعجابًا متصلًا من آواخر العصور الوسطى إلى العصر الحاضر، إذ ازدانت الصور الإيطالية من أوائل القرن الرابع عشر الميلادى فصاعدا بأنواع من السجاد الشرقى من مختلف العصور الإسلامية تحت عرش العذراء أو تحت أقدام القديسين أو فوق أغطية الغرف والدهاليز، أو فوق الموائد والمقاعد أو غير ذلك من مواضع التشريف فى هذه الصور. ثم أضحت صور هذا السجاد الشرقى من الأهمية بمكان لأنها حفظت لنا نماذج سجادية لا وجود لأصولها فى العصر الحاضر "[(١)].

ولقد ظهر فى انتاج العصر العثمانى فى القرن السادس عشر الميلادى مجموعة من السجاجيد اشتقت أسماؤها من أسماء مصورى القرن السادس عشر الأوروبين التى ظهرت هذه السجاجيد فى رسومهم. ومنها سجاد لوتو الذى ظهر فى صور الرسام (لورتزولوتو) والذى يتميز بزخارف الأرابيسك الإسلامية، وسجاد هولباين الذى ينسب إلى الفنان الألمانى هانز هولباين الصغير والذى يتماز بجاماته الهندسية المستمدة من الأسلوب السلجوقى.[(٢)].

وعلى أن المصور الهولندى العظيم رمبرانت كان من أوائل الفنانين الذين اجتذبهم سمو المستوى الفنى فى تصوير الأحياء فى بعض الصور التى وصلت إلى يده من إحدى البلاد الإسلامية والتى امتلك منها مجموعة من خمسة وعشرين منمنمة مغولية تيمورية، وقد بلغ من إعجابه بها أن صور لنفسه نسخًا منها حين اضطرته ضائقة أحواله المالية إلى بيعها عام ١٦٥٦م. ويتضح منها ومن أخواتها أن

(١) إيتنجهاوزن: المرجع السابق، ص٦٦.
(٢) نعمت علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية، ص٢٣٤.

رمبرانت استنسخها كلها فى سرعة مع إدراك خارق لكل ما فيها من تفصيلات فنية هامة.(1).

وفى ختام حديثنا عن تأثير الفنون الإسلامية فى فنون النهضة الأوروبية يجدر بنا أن نشير إلى أن رائد الرومانتيكية المصور الفنان أوجين ديلا كروا استطاع أن يقوم برحلة إلى مراكش فى عام ١٨٣٢م فى أعقاب استيلاء الفرنسيين على الجزائر (١٨٣٠م)، وقد اودع ديلا كروا فى شرح هذه الرحلة رسومه التخطيطية الشهيرة لمناظر مراكش الإسلامية وآثارها.

٢- الرؤية المعاصرة للفن الإسلامى

أ) الفن الحديث وروح الفن الإسلامى :

حمل الفن الإسلامى خصائصه الفنية والروحية المميزة - التى تحدثنا عنها بالتفصيل فى غير هذا الموضع، والتى نبعت من رسالة الإسلام وروح القرآن وفلسفة العقيدة الإسلامية، وقد استمد الفنان المسلم كما ذكرنا تقاليده الفنية ومقومات هذا الفن عن آبائه العرب الذين تيحدرون عن أجداده السامين حيث كان التوحيد عقيدتهم والتعالى ومحاولة التقرب إلى الجوهر المطلق هدفهم وسعيهم الدائب.

ولقد كان الفن العربى منذ نشأته يقف على طريق نقيض مع الفن الغربى فى أوروبا المسيحية من حيث الروح والجوهر، وبالتالى من حيث الشكل والمظهر، ولعل أهم وابرز نواحى هذا الاختلاف هو أن الفن الغربى قد قام على المعرفة الحسية فى حيث قام الفن الإسلامى دائمًا وابدًا على المعرفة الحدسية، فلقد حفل الفن الغربى منذ عهد الاغريق (كما يقول أندريه مارلو) بالشكل العرضى الحسى الذى يتمثل فى جسم الإنسان حيث كان زفس المثل الأعلى للقوة وأبولون الأمثل الأعلى للابداع، وفينوس ربة الجمال وأثينا ربة الحكمة، وهذه كلها صور للكمال الجسدى

---

(١) ر - ايتنجهاوزن: نفس المرجع، ص٦٧.

بما يدل دلالة واضحة على أن الجوهر والحق قد تمثلا فى ذهن الفنان الغربى فى الجسم البشرى، وهذا ما يفسر المعرفة الحسية فى الفن الغربى.

أما الفن الإسلامى فقد كان عكس ذلك تمامًا حيث يندمج الإنسان بمادته وروحه فى العالم الكبير لكى يصبح جزءًا من مصدر الامكانات التى بوسعها أن تكون أى شىء من الأشياء المألوفة والعرضية[1]

والفن الإسلامى بهذا المفهوم يقوم على المعرفة الحدسية التى عن طريقها يمكن للفنان الوصول إلى الجوهر الخالد متخطيًا كل الحدود المادية والعرضية الزائلة.

هذا هو موقف الفنان الغربى فى عصوره الماضية، ولكن مع مطلع العصر الحديث ومنذ تقدم الفيلسوفين الكبيرين كروتشيه وبيرجسون مرددين لما سبقهما إليه الفنان الإسلامى يقرون بأن الفن هو نوع من المعرفة الحدسية حتى نطلق الفنان الغربى ليتخلص من الحدود المادية والحسية الضيقة التى ظل مخلصًا لها خلال عصوره الطويلة المنصرمة، وليتخطى الغلاف العرضى للوجود فى محاولة الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

فبعد أن كانت رسالة الفنان الغربى فيما مضى قاصرة على التعبير عما يشاهده فى العالم الواقعى من مختلف المظاهر والأشكال الطبيعية، فانه اليوم إذ يولى وجهه شطر الحقيقة إنما هو يسعى للتعبير عن المضامين والأفكار والمعانى والأسرار التى تنطوى عليها الطبيعة وتكمن فى أعماقها والتى لم يحفل بها فنانون الغرب حتى نهاية القرن التاسع عشر، وقد نشأ ذلك التحول الهائل فى المجرى الرئيسى للفن عن طريق بواعث فكرية وسيكلوجية كان لها صدى قويًا فى تحول نظرة الفنان عما كان يفتتن به بالأمس من الظواهر السطحية للأشكال الحية والصامتة إلى ما هو مستتر تحت رداء هذه المظاهر من المضامين العميقة والحقائق الجوهرية، ولا شك أن الفارق بين هذه النظرة الصوفية الحديثة وتلك النظرة الواقعية الطبيعية كالفارق بين عالمين: عالم

(١) عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، ص١٠.

الإحساس بالقشور البراقة لعرضية الوجود والحياة والعالم الروحى الذى تقوم على الإدراك الحدسى لما فى الوجود والحياة من المعانى السامية والحقائق الخالدة[1].

وهكذا فإن الفن الحديث على الرغم من تلقائيته وانطلاقته فلقد سعى منذ هذا التحول لأن يكون فنًا فكريًا من أهدافه معرفة سر الوجود لا مجرد تحقيق قيم شكلية جمالية فحسب.

وقد تناول بعض العلماء والباحثين هذه الظاهرة بالدراسة والتحليل، ومن بين هؤلاء العلماء بريون الذى أجرى دراسة تحليلة مقارنة بين الفن التجريدى والفن الإسلامى خلص منها إلى أن هذا التحول للفن الغربى وتجاوزه للعرضى وانعطافه نحو المطلق قد تم بتأثر الفن الإسلامى.

وبالرغم من المحاولات الخصبة والجادة والأصيلة من الفنانين المحدثين الذين تخطوا فى أعمالهم الحدود الحسية المادية الضيقة للأشكال الطبيعية مقتفين فى ذلك أثر الفن الإسلامى، فإن معظم اتجاهات التجريد الحديثة لم تفلح فى تحقيق هذا؛ فعند مقارنتها بأعمال الفنان الإسلامى نجد أن هذا الأخير والذى سبقها بعدة قرون لا يزال يملك قصب السبق والتفوق عليها، فإن الفنان الإسلامى الذى سعى دائمًا إلى الاندماج الكلى فى موضوعه وإزالة كل صلة عن هذا الموضوع بالحياة الزائلة وهتك الغلاف العرضى للطبيعة، ذلك الغلاف الذى يحول بين التغلغل فى موضوعه.. إن الفنان الذى فعل كل هذا قد اقام فنه المجرد على أساس صوفى إيجابى على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديثة التى تقوم على أسس مكانية إستاتيكية ساكنة وجامدة لا حياة فيها ولا طائل من ورائها.

ب) الاتجاهات الفنية الحديثة فى الفن الإسلامى

إلى جانب ما ينطوى عليه الفن الإسلامى من قيم روحية وصوفية تنبع من إيمان الفنان وعقيدته، وبالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية التى انفرد بها هذا الفن بما يكسبه طابعه الفريد وشخصيته التى تميزه عما سواه من فنون فإن الفن الإسلامى

---

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، ص٩.

ينطوى أيضًا على الكثير من الملامح والاتجاهات الفنية التى نراها اليوم فى مدارس الفن الحديث، تلك الاتجاهات التى إن دلت على شىء فإنها تدل على أن الفن الإسلامى بالرغم من تلك القرون الطويلة التى مضت عليه فانه فن عصرى يحمل ذوق العصر الحديث وينطوى على روحه واتجاهاته بما يجعله دائمًا وأبدًا فنًا عالميًا يحمل من القيم ما يخرج به من حدود المحلية الضيقة إلى الافاق العالمية الرحبة، وما يجعله مواكبًا لكل عصر وزمان.

وإذا كنا بصدد عرض سريع للاتجاهات الفنية التى يشترك فيها كل من الفن الإسلامى والفن الحديث ومقارنتها فى كل منها، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن هو موقف كل من الفانين الإسلامى والحديث من الطبيعة. إن الفنان المسلم ينظر إلى الطبيعة نظرة تحليلية فهو يتناولها ليفك عناصرها إلى مكوناتها الأولية ويحلل مادتها إلى جزيئاتها ولكنه يلبث أن يعيد تركيب هذه العناصر مرة أخرى من جديد فى صياغة جديدة تحمل بين طياتها القيم الجمالية – كما تحمل أيضًا فلسفة الفنان ورؤيته ووجهة نظره إزاء الكون والطبيعة. فلم تكن محاكاة الطبيعة ونقلها بحذافيرها هدفا يسعى إليه الفنان المسلم فى أى وقت من الأوقات. هذا هو موقف الفنان المسلم من الطبيعة وهو بلا نزاع نفس الموقف الذى يقفه الفنان الحديث اليوم وبعد أكثر من عشرة قرون.

حقيقى أن الفنان الحديث اتجه إلى تفتيت عناصر الطبيعة ثم إعادة صياغتها من جديد كما فعل الفنان الإسلامى من قبل، الا أن نتيجة كل الموقفين تختلف كل الاختلاف عن الأخرى، فالفارق بين الفنان المسلم والفنان المعاصر أن الفنان المسلم حقق فاعليته الفنية التى استشعرها فى نفسه تعبيرًا عن موقفه إزاء الطبيعة، أما الفنان المعاصر فإنه يعبر عن فلسفة عقلية منطقية، والفنان المسلم يقدم لنا فى رقة وعذوبة صياغته الجديدة، أما الفنان المعاصر كثيرًا ما يقدم لنا أشكالًا مشوهة لا تحقق الاستمتاع الجمالى واستشعار العذوبة التى نلمسها فى الفن الإسلامى.[(١)]

(١) أبو صالح الالفى: المرجع السابق، ص٩٠.

وهكذا فبالرغم من هذه القرون التى مضت على الفن الإسلامى إلا أننا ما زالنا نلمس فيه تفوقه على الفن المعاصر بأصالته وعمقه وروحانيته، بل وإنسانيته أيضًا.

ولعل أبرز ما يجمع بين الفن الإسلامى والفن الحديث هى تلك النزعة التجريدية التى ملك الفنان الإسلامى زمام المبادرة إليها منذ خطت يده أول رسومه.

فعندما اتجه الفنان الإسلامى إلى إلغاء كل الجوانب العرضية من الطبيعة التى يصورها، فانه بذلك قد وضع برؤيته هذه للطبيعة جذور أحدث الاتجاهات الفنية. وقد فطن إلى هذه الرؤية الفنانون المعاصرون الذين أتوا بعده بقرون. فلقد قال ماتيس مفسرًا سر التجريد: (إن الدقة لا تؤدى إلى الحقيقة، فالحقيقة ليست فى الصورة المطابقة للشكل ولكنها فى الشكل المطابق للمعنى الكلى) [1]، فبعد أن ظل المصورون فى العالم لقرون طويلة يحاكون الطبيعة فى رسومهم فى مختلف الاتجاهات من الكلاسيكية إلى البرومانتيكية إلى الواقعية وغيرها، وبعد أن وصل الفن فى عصر النهضة فى أوروبا إلى أعلا قمم المهارة والتفوق فى الأداء، وبعد أن أصبح من الصعب الوصول إلى مستويات أعلا من ذلك المستوى الذى حققه فنانو عصر النهضة يعلن اليوم الفنانون إفلاسهم، بل بمعنى أدق يعودون إلى صوابهم ويعترفون بالحدود الضيقة والمتواضعة للقدرة البشرية فى نقل الواقع، ويعلن البيركامو (ليس بإمكاننا اليوم أن ننسخ الواقع حتى الصور الفوتوغرافية ليست على أى حال نسخة أمينة أى ليست واقعية تمامًا ذلك لأن واقع حياة الإنسان لا يكون فقط حيث يوجد بل هو أيضًا فى حياة الأخرين الذين يعطون شكلًا لحياته، أن محاكاة الشىء اقل مستوى من الشىء بذاته) [2].

وإذا كانت اتجاهات الفن الحديث التى فقدت كل صلة بالطبيعة هى محاولات جريئة لتخليص الفن من الشوائب النفسية الموضوعية، وخلق لغة فنية خاصة معيارها الأول القيم التشكيلية البحتة التى تكمن فى علاقات اللون والخط والكتلة

---

(١) عفيف البهنسى: المرجع السابق، ص١٦.

(٢) عفيف البهنسى: عن كتاب وجه الحياة لإلبيركامو.

والملمس والإيقاع، فإن الفن الإسلامى قد توصل إلى هذه اللغة منذ قرون طويلة. فلقد تحقق فى الفن الإسلامى الخط الذى يعبر عن الحركة لا فى مظهرها المادى فحسب بل بمعناها الجمالى الذى ينتج عن الحركة الذاتية التلقائية التى تجعل الخط يتراقص فى رونق مستقل عن أى غرض آخر.

وفى الفن الإسلامى استخدم اللون استخدامًا لا هو بالرمزى ولا هو بالواقعى، وإنما استخدم اللون استخدامًا جماليًا بحتًا، فقد استخدم الفنان الإسلامى اللون لذاته ولقيمته الجمالية الخالصة، واللون عند الفنان الإسلامى نقى صريح يعبر عن النور والظلمة فى آن واحد (أما الظلال فهى لا تساعد على التجسيم، وانما وظيفتها جمالية تشكيلية تعطى التنوع الجمالى الخالص، فضلًا عن أنها تساعد فى توضيح مستويات السطوح المختلفة قليلة البروز)[1].

والفن الإسلامى من أكثر الفنون ثراء فى ملامس السطوح فى شتى منتجاته التى وصل بها الفنان إلى أعلى قيمة جمالية ملمسية مستفيدًا فى ذلك من إمكانيات خامته والوانه ووحداته الزخرفية. وأخيرًا يحقق الفنان الإسلامى فى أعماله الإيقاع الذى يعتمد على تماثل الأشكال وتناظرها وتبادلها وتقابلها وتدابرها، والذى يتحقق فى إيقاع الخط اللين والهندسى، والذى يتحقق أيضًا فى كل عنصر من عناصر العمل الفنى فى ذاته وفى علاقته مع سائر العناصر الأخرى المكونة لوحدة العمل الفنى فى النهاية.

وبعد هذا العرض السريع لمقارنة موقف كل من الفنان الإسلامى والفنان الحديث من الطبيعة، وبعد هذه العجالة عن ملامح اللغة الفنية وعناصرها فى الفن الإسلامى، بوسعنا أن ننتقل الآن إلى استعراض بعض الملامح الرئيسية للاتجاهات الفنية الحديثة، ثم نبين مدى انطواء الفن الإسلامى على هذه الاتجاهات التى تجسدت فى إنتاجه والتى توصل إليها بفطرته وبدون أن يسعى إليها.

ولعل أول هذه الاتجاهات الحديثة هو المدرسة التأثيرية التى بزغت فى أواخر

---

(١) أبو صالح الألفى: المرجع نفسه، ص ١٠٧.

القرن التاسع عشر والتى تقوم على التقاط الواقع المرئى فى الصورة الفورية عن طريق تحليل الضوء بواسطة اللمسة المجزأة المستقلة من الألوان النقية التى يتم المزج بينها على شبكة العين، ويمكن أن نتمثل بعض جذور هذا الاتجاه فى الفن الإسلامى فى الأشكال الهندسية غير المنتظمة والمتجاورة، وكذلك فى الزجاجيات وأوانى البللور الصخرى التى ينعكس الضوء على أسطحها المدببة والمنشورية، وفى الطيف الشمسى فى الحقول وفى السراب فى الصحراء، وفى انعكاس الضوء على المرايا والعدسات، ومن خلال قطع الزجاج الملون المعشق بالجص فى شبابيك المساجد، وفى سطوح الأحجار الكريمة وانعكاس ألوان البريق المعدنى على أسطح الأوانى الخزفية، وأخيرًا فى تفتيت اللون ومزجه على سطح اللوحة بما يشبه الطريقة التنقيطية وذلك بواسطة قطع الموزايكو الصغيرة الملونة فى لوحات الفسيفساء.

والمدرسة الوحشية أول الحركات الفنية فى القرن العشرين، والاتجاه التعبيرى الذى تفرع منها تقوم على تبسيط الشكل إلى أقصى درجات التبسيط وتحويله إلى سطوح بسيطة تعتمد على الخط واللون، ومنح المقام الول للألوان القوية الساخنة، وتساوى القيمة الضوئية فى جميع أنحاء اللوحة، وبناء الفراغ وتشكيلة بواسطة الألوان، وتحقيق التوازن بين التعبير والزخرفة (الإيحاء الانفعالى والتنظيم الداخلى) بواسطة التكوين[1]. وهذه الخطوط والملامح يمكن أن نجد جذورها فى الكثير من المنمنمات وتصاوير المخطوطات الإسلامية، وفى صور موضوعات قصور الخلفاء، والجوارى، ومجالس الطرب والشراب، ومناظر الصيد التى كانت تزين جدران القصور والحمامات، وعلى بعض الأطباق الخزفية، وفى أشكال بعض التماثيل المعدنية .

أما المدرسة التكعيبية التى كانت مشكلتها تتلخص فى ابتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام الملونة على سطح ذى بعدين دون الخضوع لمظاهر الواقع المتغيرة، والتى تمخضت عن لغة تشكيلية جديدة تمتزج فيها العناصر الوجدانية والعقلية[2]،

---

(١) يوسف مراد: علم النفس فى الفن والحياة، ص١٠٥.

(٢) يوسف مراد: المرجع السابق، ص١٠٦.

هذه المدرسة التى تقوم على إعادة تشكيل عناصر الطبيعة تشكيلًا ايقاعيًا يعتمد على السطوح والحجوم والأشكال الهندسية، فإننا نستطيع أن نتمثل روحها بل وملامحها أيضًا فى رسوم الفنان الإسلامى، فالفنان الإسلامى الذى أهمل المنظور البصرى المألوف ورسم بعض لوحاته بمنظور مبتكر سمى فيها بعد (عين الطائر)، أى أنه حين يرسم يظهر لنا ما هو أعلى بعين طائر يحلق فوقها – فهو فى ذلك قد سبق نظرية الفيلسوف ديكارت التى تقول إن كل النقط مراكز يمكن استخدامها للملاحظة[1] والتى استلهمها التكعيبيون فى رسومهم وبصفة خاصة بيكاسو فى رسمه للوجوه من عدة زوايا فى وقت واحد.

ومن الاتجاهات الفنية الحديثة التى شغلت معارض أوروبا زمنًا طويلًا والتى حازت إعجاب الأوروبين كفن مبتكر هو طريقة الكولاج والذى يطلق عليه فن التجميع أو التلصيق. ويقوم هذا الاتجاه على قص العناصر والأشكال من خامات كالورق والأقمشة بأنواعها وألوانها المختلفة وتجميعها على أرضية اللوحة فى تكوين كامل، إلى جانب الاستعانة بالشرائط والقصاصات من الرقائق المعدينة والجلود ومختلف الخامات.

وهذا الفن قد عرفه الفنان الإسلامى أيضًا منذ عدة قرون فيها عرف بطريقة القص والتى كانت تندرج تحت فنون الكتاب، حيث كان الفنان يقوم بقص أشكاله ولصقها على أرضية ملونة غالبًا باللون الأزرق، ويرى هذا الاتجاه بوضوح فى مخطوطة المنظومات الخمس (ق١٦) المحفوظة بمتحف المتروبوليتان، وقد أكد الباحث ديماند هذه الحقيقة فى كتابه (فنون الإسلام)[2]. وقد عرف الفنان الإسلامى طريقة التجميع بشكل آخر حيث أستخدمها فى زخرفة الأوانى والصناديق الخشبية وقطع الأثاث كنوع من التطعيم ولكن بطريقة اكثر تعقيدًا حيث تجمع الأشكال الهندسية من الصدف والعظم والعاج بعضها إلى بعض بعناية أولًا ثم تلصق على الأرضية دفعة واحدة.

---

(١) التراث والمعاصرة والفنان الشرقى: من أبحاث المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب، بغداد ١٩٧٣م.

(٢) ص٨٥.

أما الاتجاه الميتافيزيقى الذى يقوم على التعبير عما وراء العالم المادى الواقعى، والاتجاه السريالى الذى يغوص إلى أعماق النفس البشرية من خلال اللاشعور والأحلام فيمكن أن نلمس جوهرهما فى نتاج الفنان الإسلامى منذ قرون بعيدة، ذلك الفنان الذى أطلق خياله عبر الرموز والأساطير وقصص السحر وحكايات الجن، كما حلق خياله الخالق الملهم فى عالم نستطيع أن نستشعره ونحلق معه فى اجوائه فى رسومه التى زخرت بها المخطوطات الإسلامية فى موضوعات (الإسراء والمعراج)، و(ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) وفى رسوم الحيوانات الخرافية المركبة ذات الوجوه الأدمية، وفى رسوم مخطوط (عجائب المخلوقات) وكذلك فى رسوم كتب السحر والتنجيم والشعوذة وغيرها.

ولعل من أحد الاتجاهات الفنية المعاصرة هو فن الخداع البصرى (الأوب أرت) الذى ابتدعه الفنان المجرى فيكتور فازارلى فى منتصف القرن العشرين ويقوم هذا الاتجاه على فكرة عملية أساسها الخداع فى عملية الإدراك الحسى البصرى وما ينتج عنه من ذبذبات تحدث فى العين الإحساس بالحركة، وهذه الحركة ليست بحركة حقيقية للأجسام والعناصر المكونة للوحة وإنما هو إحساس بالحركة فقط وإيهام بها نتيجة بعض الحيل والخدع البصرية. وإننا نلمس جذور هذا الاتجاه فى الفن الإسلامى أيضًا ففى الرقش العربى الأرابيسك بخطوطه اللينة الدوارة المنطلقة إلى اللانهاية، وبتماثل وحداته الزخرفية وتضاد الشكل مع الأرضية من حيث الغامق والفاتح أو المصمت والمفرغ مما يجعل العين لا تستطيع التفريق بين ما هو شكل وما هو أرضية، وبجاماته الإشعاعية ذات الخطوط الهندسية التى تشع من المركز وترتد إليه فى ديناميكية تعطى احساسًا بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد لأنها تقود النظر إلى داخل المساحة حيث الأرابسك الدوار[1]. إن فن الرقش العربى بكل هذه الصفات ما هو إلا تجسيد لروح الفن الخداع البصرى، وكذلك الوان قطع القيشانى المختلفة التى تخدع البصر فى العمائر، والوحدات الملونة بالمساجد، وألوان الخزف، والكتابة الكوفية، والمساحات الهندسية الملونة والمتداخلة فى أنواع المنسوجات،

(١) أبو صالح الألفى: المرجع نفسه، ص١٠٣.

وذلك الترديد بين الشكل والفراغ فى المشربيات، الخشبية المخروطية وفى شبابيك القلل المخرمة، وكذلك فى بلاطات الموزايكو التى يؤكد توزيعها على السطح ذبذبة الرؤية.. كل هذه المجالات التى أبدع فيها الفنان الإسلامى تعكس بوضوح روح فن الخداع البصرى.

وفى النهاية إذا كان الفن الإسلامى ينطوى – كما رأينا – على الكثير من اتجاهات الفن المعاصر الذى عرفها فنان القرن العشرين، فإننا يمكن أن تعزو هذا التشابه الكبير بين الفن الإسلامى واتجاهات الفن المعاصر إلى أن هذه الاتجاهات الحديثة قد تأثرت عن عمد بطريق مقصود بتقاليد الفن الإسلامى حيث لجأ إليها الفنان المعاصر ونهل منها وتأثر بها بصورة مباشرة، ولكن إذا كان البعض يرون اأ هذا الافتراض يشوبه الكثير من المبالغة والتعصب للفن الإسلامى، فإننا على الأقل يمكن أن نقطع بكل إطمئنان، وبكل ثقة أن الفن الإسلامى كان فنًا سابقًا لعصره. وأن الفنان المسلم كان أسبق من الفنان المعاصر حيث استوعب منذ عشرة قرون – وفى وقت واحد – جميع الاتجاهات التى تمخض عنها اليوم فكر فنان القرن العشرين، وهكذا فإن الفنان الإسلامى قد حمل بكل ثقة وبكل أصالة روح العصر الحديث بل وذوقه أيضًا.

ج) عودة الفن المعاصر إلى الفن الإسلامى

يجمع المنصفون من المؤرخين، ويتفق أكثر الباحثين موضوعية على حقيقة تاريخية هامة مؤادها أن الفن الأوروبى الحديث قد تاثر بالفنون الشرقية والأفريقية قبل تأثر الفنان الشرقى أو الأفريقى بهذا الفن الأوروبى. وهذه الحقيقة يؤكدها تاريخ الحركة الفنية فى العالم وسير فنانى العالم وما جاء على السنتهم من إعترافات. فعندما أراد الفنان الأوروبى أن يواكب ذلك التطور الفكرى والاجتماعى والاقتصادى الذى عم المجتمع الاوربى منذ نهاية القرن التاسع عشر، أعلن ثورته على التقاليد الفنية القديمة.

ولقد كان من أهم عوامل ثورة الفن الحديث على تراث أوروبا المتمثل فى التقاليد الأفريقية وتقاليد عصر النهضة هو الاحتكاك بالفنون الشرقية والأفريقية

والإسلامية على أساس أنها طاقات خلاقة اكتسبت صفات الفكر المعاصر رغم قدمها، ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير إلى ما قاله جوجان فى نصيحة لأحد اصدقائه وتلاميذه حيث يقول: (إن الغلطة الكبرى هى الفن الإغريقى مهما يكن جماله، فضع نصب عينيك دائمًا الفن الفارسى، والكامبودى وشيئًا من الفن المصرى)[1] وإذا كان هذا هو رأى جوجان فإن فنانًا كبيرًا آخر مثل المصور الفرنسى ما تيس زعيم الاتجاه الوحشى والذى قال: (لقد جاءنى الوحى دائمًا من الشرق) فلقد تأثر كثيرًا بالفن اليابانى، والفن العربى الإسلامى فى مراكش وبلاد شمال أأريقيا عند زيارته لها، وقد انعكس هذا التأثير فى لوحاته المسطحة وفى أشكاله المبسطة، وفى إستخدامه لوحدات الأرابيسك الإسلامية، وكذلك فى إستخدامه للألوان استخدامًا جماليًا بحتًا كما فعل الفنان الإسلامى من قبل، و "خلق الحيز دون التخلى عن المساحات المنبسطة، والزخرفة المتصلة، وتقسيم العناصر الزخرفية إلى صفوف، ودمج الخطوط بأشباه الزهور والورود، والاتجاه نحو هندسة الأشكال، والأفاريز المكونة من نباتات متشابكة "[2].

وغير جوجان وماتيس كثير من الفنانين الذين استهواهم الفن الإسلامى بأصالتة وقيمه الجمالية، فاستلهموه فى أكثر أعمالهم.

هذا هو ما حدث بالأمس القريب وهو ما يفعله الفنان الأوروبى نفسه اليوم... فاليوم نرى التاريخ يعيد نفسه حيث يعود الحديث إلى القديم متطلعا إليه، مستهديًا به مستوحيًا منه. فالفن الإسلامى كما ذكرنا إلى جانب انطوائه على الاتجاهات الفنية الحديثة ومواكبته فنيًا لروح العصر، فإنه أيضًا يحمل ذوق العصر الحديث وفلسفته وتطلعاته وآماله.

إن الفن الإسلامى الذى طلع علينا منذ قرون طويلة هو الأمل الذى يتطلع إليه الفنان المعاصر اليوم لاخراجه من أزمته، والمنقذ الذى يستنجد به لانتشاله من مأساته.

---

(١) رمسيس يونان: دراسات فى الفن – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٣٧٨.

(٢) أبو صالح الألفى: بحث فى المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكليين العرب بغداد.

دعنا نقف الان وقفة قصيرة متأملة نسأل فيها أنفسنا عن القيمة الحقيقية للعمل الفني، والهدف الذى ينبغى عليه تحقيقه، وفى ضوء الإجابة على هذا التساؤل يمكن أن نستنتج مدى تحقيق الفنون التشكيلية الأوروبية المعاصرة هذا القيمة وهذا الهدف.

فى الواقع أن القيمة الحقيقية للفن تكمن فيما يتركه من بصمات على نفس الإنسان وحياته وبيئته، وما يضيف إليها من قيم روحية وفكرية، وأن الهدف الأكبر لأى فن من الفنون هو أثراء المجتمع الإنسانى بالقيم الجمالية، وانعكاس هذه القيم وتغلغلها فى حياة الإنسان اليومية بما يرتقى بذوقه وينقى سريرته ويسمو بفكره .

واذا كان هذا هو الهدف.. وهذه هى القيمة فإن الفنون التشكيلية فى أوروبا اليوم تقف عاجزة عن تحقيق هذا الهدف حيث يجد الفنانون اليوم أنفسهم مرة أخرى من جديد يسيرون فى طريق مسدود لا يوصلهم إلى ما يصبون إليه، فقد اتجهت الفنون التشكيلية بشتى فروعها من رسم ونحت وعمارة فى هذا العصر إلى التجريد وقطعت فيه أشواطًا بعيدة، ولهث الفنانون وراء هذا التجريد بسرعة مذهلة فتعددت المدارس، والحركات الفنية بما يصاحبها من اجتهادات تكاد تكون فردية بحته، وكذلك تشعبت الاتجاهات متخطية كل حدود، حتى آل الأمر فى نهاية المطاف إلى ماساة فنية أفضت بالفن إلى ذلك الطريق المسدود، وأصبحت هذه الحركات الفنية كلها لا تعكس إلا القلق والفوضى، والتردد والحيرة، والتوتر والاضطراب .

ووقف الفنانون فى مفترق الطرق لا يعرفون فى أى اتجاه يواصلون مسيرتهم. ولعل السبب الجوهرى فى هذه النتيجة أن الطابع الجوهرى لهذا التجريد الذى تقوم عليه اتجاهات الفن الحديث هو نزعته إلى تجريد الفن من المضمون الإنسانى وقلبه للأوضاع قلبًا غير إنسانى: فبدلًا من أن تتخذ الفكرة كالمعتاد وسيلة للتفكير أصبحت فى الفن الحديث هى موضوع التفكير[1].

---

(١) الفيلسوف الأسبانى جاسيت: بحث بعنوان (تجريد الفن من مضمونه الإنسانى) ترجمة رمسيس يونان فى كتابه (دراسات فى الفن)، ص٣٢٧.

وهكذا فإن هذا النوع من الفن لم ينجح فى رفع المستوى الجمالى للحياة اليومية المادية فى المجتمع الأوروبى، فهذه البساطة المفرطة التى أدت إلى الصرامة والجمود والتحجر، والآلية والتكرار الممل، هذه البساطة التى تقسو على الإنسان ببساطتها، وهذه الأشكال الصارمة الخالية من أى مضمون إنسانى، وهذه الصور من الأرضاء العاجل، المشوهة والممسوخة والمبتورة لم تقدم شيئًا لإنسان القرن العشرين، بل تركته يعيش فى جو رهيب من القلق والخوف والوحشية، لأن السعادة الحقة ليست فى إرضاء الجسد وحاجاته بل فى إرضاء حاجات الروح ورى تعطشها إلى المثل العليا، والمثل الأعلى كما يقول جوته يستأنس وحشة الحياة "[1].

ومن الطبيعى أن يكون الحرف العربى من أجمل الصيغ المجردة بالنسبة لإنسان لا يفقه دلالة هذا الحرف أو ينسى هذه الدلالة لكى يستفيد من الشكل الجمالى الصرف "[2].

وعلى ذلك ظهر فريق من الفنانين التجريديين المعاصريين فى أوروبا استعملوا الحرف العربى ووحدات الزخارف العربية (الأرابيسك) فى لوحاتهم، وكان هذا الاتجاه مدرسة فنية مستقلة ذات اطار متميز عن مختلف اتجاهات التجريد الحديثة. ومن هؤلاء الفنانين: (بولى كلى)، و(نالارد)، و(هوفر)، و(ديجوتكس)، و(تروكس)، و(مانوسيه).

فأما (بولى كلى) على سبيل المثال فقد تأثر بالخط العربى والزخارف الإسلامية، وتضمنت أعماله نماذج ووحدات مستوحاة من الحروف العربية بعد أن طورها وحورها، ويقول فيلكس كلى فى كتابه (الكابة والفن فى أعمال بولكلى) أن بول قد أعجب بالخط العربى وفضله عما سواه حيث ان هذا الخط الذى يكتب من اليمين إلى اليسار قد ناسبه تمامًا ووافق طبيعته لأنه كان أعسرًا، وكان يطيب لبول كلى أن يكتب جملًا برمتها باللغة العربية دون أن يكون بمقدوره قراءتها أو فهمها. ويقول بول كلى نفسه: " أن هذه الخبرة قد جاهدت من أجل جعل ما هو غير مرئى مرئيًا، وقد عبرت لا عن مظاهر الواقع ولكن عن إيقاعاته وقوانينه الحقيقية.

---

(١) د. يوسف مراد: المرجع السابق، ص٢٧.
(٢) د. عفيف بهنسى: المرجع السابق، ص٧٧.

أما (نالارد) فقد امتاز أسلوبه بالجمع بين حروف الكتابة العربية والرسم فى لوحاته مستهديا فى ذلك برسوم المخطوطات الإسلامية.

على حين جذبت (هوفر) رشاقة الخط العربى وخاصة النسـخى منه فأقام أسلوبه. على أساس هذا الخط وستخدمه كثيرًا فى لوحاته بدرجة تكاد تكون مباشرة ومطابقة للكتابة العربية فى الفن الإسلامى، وفى مدينة أوفنباخ بألمانيا متحف للكتابة وتجويد الخط ضم مجموعات رائعة للخطوط العربية الآثرية كما ضم بعض أعمال هوفر للمقارنة وتحديد التأثير الإسلامى على أسلوبه "[١].

هكذا كان تطلع الفنان الأوروبى الحديث إلى الفن الإسلامى وهكذا تأثرت الحركة الفنية العالمية المعاصرة بهذا الفن فى جميع ميادينه: عمارة، وتصوير، وزخرفة.

ولكى يخرج الفنان الحديث من دوامة عجزه وحيرته هذه نجد أن الفنانين فى كل مكان يتجهون إلى عالم الواقع الإنسانى الملموس يستمدون منه مضمونه ويعكسون هذا المضمون فى أعمالهم، ومن هذا المنطلق يتجه الفنان الحديث اليوم إلى الفن الإسلامى بالذات لما يتسم به من موضوعية، ومن مضمون إنسانى، ومن خصائص تحقق لهم الغرض الذى يسعون إليه.

ويقول الأستاذ بهاء أنيس فى مقال له[٢] : " إن فنانى الغرب التشكيليين شعروا أن الفن الإسلامى بإرتباطه بالواقع الموضوعى ويسموه عليه فى الوقت نفسه وانتقاله إلى عالم أكثر فسحة وخلودًا، يمكن أن يكون بديلًا رائعًا لهذا التجريد القاسى.

وقد أشار صاحب المقال فى هذا الصدد إلى المعرض الذى أقامه مؤخرًا معهد الفنون المعاصرة فى (مو) بإنجلترا والذى كان الهدف منه عرض وتحليل الاحتملات المرتقبة لاتجاهات الفنون، والذى ركز بشكل أساسى على الفن الإسلامى وبخاصة فى مجال العمارة، ثم يضيف أيضًا أن المتخصصين من فنانى العالم فى مجال العمارة

---

(١) عفيف بهنسى: المرجع السابق، ص٧٨.
(٢) بهاء أنيس: الفن الإسلامى هو ذوق العصر الحديث مجلة الجديد، مايو ١٩٧٢م.

والزخرافة قالوا عن النماذج الإسلامية التى عرضت فى هذا المعرض أنها أفكار تفتح آفاقًا جديدة، فى مجال الفن المعمارى وان من واجب كل مهندس ومصمم ومزخرف أن يدرسها ويمعن النظر فيها.

وهكذا يكشف الفنان الأوروبى اليوم أن القيم الجمالية فى الفن الإسلامى وما يضيفه من قيم روحية عميقة أمر تفتقر إليه أوروبا اليوم، وأنه لا أمل فى إعادة الروح والحياة إلى تلك المسطحات العاطلة من أى مفهوم إنسانى فى العمارة الحديثة إلا باستيعاب كامل وإدراك عميق لأبعاد ومفاهيم التصميم فى الفن المعمارى الإسلامى.

ولم يقف تطلع فنان أوروبا اليوم إلى الفن الإسلامى عند حد فن العمارة والخط العربة فقط بل لقد كان هناك منذ بداية القرن الماضى اهتمام من قبل الفنان الغربى بالرقش العربى أيضًا ذلك لإحساس الفنان الغربى بانضواء الرقش العربى الإسلامى على القيم التجريدية التى أصبحت من أقوى النزعات التى تحكم الاتجاهات الفنية فى هذا القرن.

أما نحن المسلمون والعرب فى الشرق فلقد باتت القضية التى تشغل بال فنانينا المعاصرين اليوم تتلخص فى البحث عن شكل خاص للفن العربى المعاصر يحمل أصالتنا ويستمد فلسفته من تراثنا، ولكنه فى الوقت نفسه يحمل روح العصر ويواكب حركة التطور ليأخذ مكانه بين فنون العالم.

ولقد بزغت اليوم محاولات جادة للفنانين العرب المعاصرين لتحسس الطريق الذى امتد فى الشرق خلال حضارات كبرى عظيمة وعريقة، إنها محاولات مشرقة جديرة بالاحترام والتقدير لكى يصحح الفنان العربى مساره الفنى بعد أن ظل طويلا يتخبط فى دروب مظلمة بعيدًا عن حضارته وتراثه وأصالته.

إن الفنان العربى اليوم فى محاولاته البحث عن الشكل المعاصر لفنه يضع قدمه على أول الطريق وذلك باستلهام القوانين الكبرى التى تحكم التراث الفنى الأصيل ولكن فى صيغ جديدة وموضوعات معاصرة.

ومن هذا المنطلق تبرز اليوم جهود حثيثة للفنانين العرب فى مصر والسودان وسوريا والعراق والجزائر لاستخدام الوحدة الزخرفية العربية والكلمة العربية كأساس لتكوين علاقات تشكيلية بأسلوب معاصر من حيث اللون والشكل معًا، وربطهما ببعض بخطوط متشابكة على طريق الأرابيسك. وإلى جانب استخدام الوحدة.

ولا يزال الفن الإسلامى بمعمارته وزخرفته وكتاباته ومخطوطاته، وبقيمه الجمالية، وبأصالته ومعاصرته فى الوقت نفسه، وبمضمونه الإنسانى محط أنظار الفنانين على المستوى المحلى والعربى والعالمى أيضًا، الذين يتجهون صوبه، ويتطلعون إليه، ويستهدون به، ويستوحون منه، وسيظل الفن الإسلامى دائمًا وأبدًا معينا لا ينضب ينهل منه الفنانون فى كل مكان، وفى كل عصر وأوان.

الفصل الثالث

مفهوم الموسيقى فى الإسلام

- أولًا: عبقرية العرب فى الإبداع الموسيقى
- ثانيًا: أثر الموسيقى العربية فى موسيقى أوروبا
- ثالثًا: موقف الإسلام من الموسيقى والغناء
- رابعًا: آراء فلاسفة الإسلام فى تذوق الموسيقى وأثرها فى النفس
- خامسًا: الموسيقى والتصوف الإسلامى

الفصل الثالث

مفهوم الموسيقى فى الإسلام

أولاً : عبقرية العرب فى الإبداع الموسيقى

نشأة الموسيقى والألحان عند العرب

إن الموسيقى فن قديم عند العرب، وهو مرافق لنظم الشعر عندهم، فلقد عرف العرب هذا الفن منذ بدأوا يقرضون اذلشعر، ولقد قيل: " إن العرب إنما حصلت الشعر موزونا لصدى الصوت فيه والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنشور، أما الآلات الموسيقية فلم يعرف العرب منها فى بادئ الأمر إلا الأنواع البسيطة منها كالمزمار والطبول والدفوف والنفير، أما الغناء فقد كان مقصورًا عند العرب فى الجاهلية على الحداء والنشيد الذى كانوا يسمونه (الركبانة).

وترجع نشأة الحداء عند العرب إلى ما روى عن ابن عباس رضى الله عنه قال: " كان رسول الله صلى الله عليه وسلم فى مضر فسمع حاد يحدو فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ميلوا بنا اليه. فقال ممن القوم؟ قالوا: من مضر فقال: أتدرون متى كان الحداء؟ قالوا لا بأبينا وأمنا يا رسول الله فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ان أباكم خرج فى مال له فوجد غلامه قد تفرقت عليه إبله فضربه على يده بالعصا فعدا الغلام إلى الوادى وهو يصيح" وأيداه، وأيداه" فسمعت الإبل صوته فعطفت عليه واجتمعت.. فقال أبوه: لو اشتق من هذا الكلام مثل هذا لكان كلامًا تجتمع عليه الإبل. فاشتق الحداء من ذلك "[1].

---

(١) الإبشيهى: المستطرف فى كل فن مستطرف، ج٢، ص١٧٦ (مصر ١٣٠٠ هـ)

لم تكن الموسيقى قبل الإسلام أكثر من ترنم ساذج ينوعه ويجعله المغنى أو المغنية تبعًا لذوقه وانفعاله أو ما يريده من تأثير، تنويعًا يقوم على تكرار المقطع وإطالته حتى يستغرق ساعات، وبالرغم من تلك الصورة البدائية التى كانت عليها الموسيقى فى العصر الجاهلى إلا أننا نجد أن الموسيقى والغناء قد توغلا إلى أعماق حياة المجتمع العربى الجاهلى، فعلى أرض الحجاز كان يلتقى الشعراء والموسيقيون من جميع أنحاء الجزيرة للمنافسة فى سوق عكاظ، وهناك أيضًا غنيت وأنشدت أشهر الأشعار والمعلقات.

وفى اليمن ازدهرت الموسيقى والغناء حتى أن عرب الحجاز كانوا يعتبرون الموسيقيين، والمغنيين الحضرميين من أكثر الفنانين تفوقا، وفى الحيرة لقيت هذه الفنون أكبر تشجيع وازدهار، وفى العراق وبلاد فارس ابتكرت أنواع متعددة من الآلات الموسيقية. وقد لعبت الموسيقى دورًا هامًا فى أسرار العرافيين والسحرة والأنبياء العرب مثلهم فى ذلك مثل جميع الساميين. ومن الواضح انهم كانوا يستدعون الجن بالموسيقى، ومن بقايا هذه المعتقدات تمسكهم فيها بعد بان الجن يوحون بالأشعار للشعراء والألحان للموسيقين. ويعطينا القرآن بعض التصورات الهامة المتعلقة بالموسيقى والسحر فى قوله تعالى: (ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكما وعلما، وسخرنا مع داوود الجبال يسبحن والطير وكنا فاعلين)[1].

وفى قوله تعالى: (ولقد آتينا داوود منا فضلًا يا جبال أوبى معه والطير وألنـا له الحديد)، وفى قوله تعالى: (اصبر على ما يقولون واذكر عبدنا داوود ذا الأيد إنه أواب)[2] وقد اكد فقه اللغة الصلة الوثيقة بين الموسيقى والسحر، فالعربية تطلق على صوت الجن " العزف " وحين يشبه اليهود روح القدس بأصوات القيثارة كما نرى فى أناشيد سليمان يبدو لنا أنهم استقوا هذا الرمز من الثقافات البدائية[3].

---

(١) سورة سبا (الآية ١٠).
(٢) سورة ص (الآية ١٧).
(٣)هنرى فارمر تاريخ الموسيقى العربية: ترجمة دجسين نصار، ص١٦.

وفى العصر الجاهلى كان للشاعر العربى مكانة اجتماعية سامية، حتى إذا نبغ من القبيلة شاعر آتت القبائل المجاورة لتهنئتها بذلك وصنعت الأطعمة واجتمع النسوة يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس منه حماية لأعراضهم وذودًا عن أجسابهم وتخليد لماثرهم وشادة لذكرهم.

اما المغنيات فقد لعبن دورًا هامًا فى الحياة الموسيقية والادبية فى المجتمع الجاهلى حيث كانت نساء القبائل يشتركن فى موسيقى الأعياد العائلية والقبلية بالآتهن، هذا إلى جانب طبقة القينات المحترفات اللائى يوجدن دائمًا فى منزل كل عربى ذى مكانة اجتماعية، وكان لهن أيضًا دورًا أبعد من هذا حيث كن يسرن خلف المحاربين بآلاتهن وطبولهن يغنين فى هجاء الأعداء، كما وجدت القيان أيضًا فى الحامات لتسلية الزبائن ومسامرتهم.

وعن دور الموسيقى فى الحياة الاجتماعية فى الجاهلية يقول فارمر: " ودخلت الموسيقى فى الجاهلية فى حياة العربى الخاصة والعامة والدينية دخولها فى حياتهم اليوم، وكما غنى العرب فى أثناء عملهم لسادتهم الآشوريين فى العصور القديمة، كذلك غنى عرب المدينة وهم يحفرون الخندق حول المدينة حيث هددهم المكيون، وكما غنى القدماء أغانى الحرب كذلك فعل عرب الجاهلية، وكما تغنى سرجون بانتصارات جند الآشوريين روى عرب القرن الرابع انتصارتهم على الرومان فى أغانيهم، وكما رددت معابد أستير ويهوه الموسيقى والغناء كذلك ربما فعلت معابد العرب وأضرحتهم، وحينما قال العبريون: " إن ألحان المغنين فى مجلس الخمر كفص من ياقوت فى حلى من ذهب " لم يتخلف العرب عنهم كثيرًا حيث ذكر شاعرهم الجاهلى عبده بن الطيب الموسيقى فى الفرح وشبهها بالنقوش المذهبة. واذا كان حصاد الإسرائيليين لهم أغانيهم فإن العمال العرب فى واحات النخيل لهم أغانيهم أيضًا فالموسيقى والغناء كانا مع العرب من الترنيمة فى المهد إلى المرثاة فى اللحد"(١).

---

(١) هنرى فارمر: المرجع نفسه، ص٢٧.

فى عصر الإسلام انتقلت الموسيقى من أيدى النساء إلى المغنين من الرجال وكان هؤلاء المغنين والعازفين من العبيد والموالى الذين كانوا يعملون فى كبرى بيوت العرب وكان معظمهم من الفرس والروم وإن كان أكثرهم قد تعلم فى جزيرة العرب نفسها.

كانوا يلحنون أغانيهم وأشعارهم باللغتين الفارسية والرومية، كما كانوا يغنونها بمصاحبة العزف على الآلات الموسيقية من عيدان وقوانين وطنابير ومزامير ودفوف، ومن هنا عرف العرب المسلمون هذه الصناعة وأقبلوا عليها. " وفى السنوات الاولى من الهجرة دخل نوع من الغناء والعود إلى الحجاز من العراق وقد أدخلها النذر بن الحارث، وكان أعظم من ذاع اسمه من الموسيقيين فى الأيام الأولى فى الإسلام رجلًا يدعى طويسا الذى صار اسمه بعد ذلك مضرب الأمثال واليه يعزى ما سمى بعد ذلك بالغناء المتقن، وهو غناء جديد يمتاز بنوع من الوزن يسمى الإيقاع الذى كان فى أول نشأته قاصرًا على نوعين هما: سناء وهزج.. ولم يمض قرن حتى كان عند العرب ستة من هذه الإيقاعات ومنذ ذلك الوقت والإيقاع يعد من الأسس الموسيقية "(١).

تأثير الفرس والروم على الموسيقى والغناء فى الإسلام

أشرنا فى موضع سابق من الكتاب وفى مجال حديثنا عن الفنون التشكيلية الإسلامية أن هذه الفنون قد تأثرت فى بداياتها بمثيلاتها عند الفرس والروم، وذلك عندما بدأت الدعوة الإسلامية فى الانتشار واتسعت دائرة الفتوح الإسلامية لتشمل تلك الدولة المترامية الاطراف، ومن الأمور الطبيعية ألا نقتصر هذه التأثيرات على ميدان الفنون التشكيلية فحسب بل تتعداها إلى سائر الفنون بل إلى مختلف النواحى الثقافية والحضارية. ولقد تأثرت فنون الموسيقى والغناء فى صدر الإسلام بما لدى الفرس والروم من هذه الفنون. ويقول أبو الفرج الأصفهانى: " أن أبا محرز اقبل

---

(١) رتيبة الحفنى: الموسيقى فى العصور الإسلامية، ص١١٩.

على تلاحين الروم والفرس، وأخذ منها ما تستريح إليه الآذان العربية، ثم مزج هذه التلاحين بعضها ببعض فجاء بشيء حسن "[1] وأخذ العرب عن الروم والفرس أساليب الغناء، وكذلك بعض أنواع الآلات الموسيقية الأكثر تعقيدًا وما نحوه، وهاموا بها وألفوا فيها وأدخلوا عليها التطوير والتجديد.

ومما يروى فى هذا الصدد أن مغنيًّا مكيًّا يدعى (سعيد بن مسجح) رحل إلى إيران وسوريا كما دأب المغنين فى تلك الفترة وعاد إلى الحجاز بالكثير من الجديد فى الموسيقى والغناء، فقد ذكر ابن بنامة المطرى: " أن أول من غنى فى الإسلام بإلحان الفرس (ابن مسجح) وذلك ،ن عبد الله بن الزبير لما تهدم بناء الكعبة ورفعها وجدد بناءها، وكان فيها صناع من الفرس يغنون ألحانهم. فوقع عليها ابن مسجح الغناء العربى، ثم دخل إلى الشام فأخذ الألحان من الروم، ثم دخل إلى فارس فأخذ الغناء وضرب العود واتبعه من بعده "[2].

وتقول رتيبه الحفنى فى هذا الصدد: " وكان أهم ما جاء به ابن مسجح نظام النغم، فقد عرف فى سوريا أن كل لحن إنما ينهض على النغم فأخذه ولكن صعوبات جمة أعترضته أولها أن السلم فى الموسيقى العربية يختلف عن السلم فى الموسيقى للأمم الأخرى، وقد استطاع ابن مسجح أن يوجد سلمًا عربيًّا يعطى النغم على طريقة السلم الرومى (البيزنطى) باستثناء نغمتى العراق والسيكلة، (وهما من مستلزمات الموسيقى العربية) فقد احتفظ بهما لأنه كما يقول رفض النغم الذى لا يأتلف والموسيقى العربية، وبكلمة أخرى نقول أن الموسيقى العربية احتفظت بصفاتها الفذة على الرغم مما اقترضته" [3].

ويضيف أحمد تيمور: " فهذا سائب خائر أول من عمل العود بالمدينة وأول من يغنى بصوت عربى متقن الصنعة حذا فيه حذو (نشيط الفارسى)، وهذا ابن سريج قد رأى مع العجم الذين أتى بهم الزبير لبناء الكعبة عددًا من صنعة عيدان الفرس فضرب به على طريقة الغناء العربى ضربًا اهتز له أهل مكة وطربوا ".

---

(١) الأغانى: ج١٠، ص٢٥٠.

(٢) مسرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون، ص١٢٨.

(٣) د. رتبة الحفنى: نفس المصدر.

وإلى جانب هذا فقد تأثرت عزة الميلاء أشهر مغنيات عصر الخلفاء الراشدين بالأساليب الأجنبية فى الغناء، فاخذت عن نشيط الفارسى ما جاء من بلاد العجم من صنوف الغناء، كما أخذت عن سيرين مولاة حسان بن ثابت شاعر النبى. وأخت مارية القبطية أغانيها المشهورة كما كان حمزة بن تيمية شيخ المغنيين العرب على اتصال وثيق بسليمان الفارسى وتأثر به.

وبعد هذه الاشارة إلى التأثيرات الأجنبية التى دخلت على الموسيقى العربية فى صدر الإسلام يمكن أن نخلص من ذلك إلى القول بأنه على أثر إنتشار الفتوحات الإسلامية واتساع رقعة الأمبراطورية الإسلامية وترامى أطرافها، وعن طريق تفاعل التيارات الثقافية نتيجة هذا التمازج والاختلاط بين مختلف الحضارات ترسخت التطورات الجديدة فى ميدان فن الغناء، ذلك أنه جاء على مراحل سمحت بتجاوب البيئة التى أصبحت ترفض الرتابة بعد التحام المدنيات، فتقبلت عن طيب خاطر ما دخل على غنائها من جديد.

العبقرية العربية فى الإبداع الموسيقى

ما لبث أن عرف العرب هذا الفن الجديد حتى أقبلوا عليه وأتقنوه وجددوا فيه وارتقوا به إلى أرقى الدرجات من الكمال والتطوير، فتطور الغناء العربى من الحداء إلى الوان متعددة جديدة أكثر فنية، وأكثر تعقيدًا ابتدعها العرب مستلهمين فطرتهم أحيانًا ومطورين لما وقفوا عليه من فنون سابقيهم أحيانًا أخرى.

وسرعان ما نهضت فنون الموسيقى والغناء عند العرب حتى أصبحت لهم فيها شخصية مستقلة بارزة، ومكانة عالية تفوق ما بلغه أساتذتهم السابقين، وما كان ذلك بمستغرب على العرب فى تلك العصور، فهكذا كان شأنهم فى جميع العلوم والفنون والصناعات التى لم يكن لهم عهد بها، فتلقوها عن غيرهم وتفوقوا عليهم فيها تفوقًا يشهده التاريخ لهم. يقول أبو الخضر منسى فى هذا الصدد: " وكان للعرب فى ذلك شأن جليل وفضل عظيم وقد نقلوها عن اليونان، فأتوا فيها بالبدائع والروائع "(١).

---

(١) المرجع السابق، ص٧.

أما العالم الأمريكي كويلر يونج فيقول: " لقد خلفت لنا الكتابات الموسيقية العربية ثروة عظيمة في نوعها ومقدارها. ومن أهم أصحابها الكندي (المتوفى ٨٧٣م) وهو أول مؤلف وصلتنا أعماله، والفارابي (المتوفى ٩٥٠م) ولعله أعظمهم جميعًا، وابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) وقد قام بنصيب كبير في تقدم الموسيقى وعبد المؤمن (المتوفى ١٢٩٤م) وقد نقد أسلافه في حرية، وكان المؤسس للمدرسة الموسيقية النظامية كما كان أعظم الموسيقيين النظريين بعد الفارابي، ويعتبر السلم الموسيقي المنظم الذي اخترعه عبد المؤمن أكمل سلم ظهر، كما يقرر (هاربارت باري) فيما نقله عنه (فارمر) في كتابه (تراث الإسلام) "[١].

ومن أشهر من كتب عن الموسيقى والغناء من المسلمين الأوائل أبو الفرج الأصفهاني الأديب النابغة الشهير في موسوعته المعروفة (الأغاني) ويتكون هذا المؤلف الضخم من عشرين مجلدًا قطع الاصفهاني في تصنيفه خمسين عامًا من عمره وجمع فيه من الأشعار أملحها وأعجبها، وأورد فيه من سير شعراء الجاهلية والإسلام ما يقرب من أربعمائة شاعر، وأوقفنا على المئة صوت أي الالحان التي كانت مشهورة في عهد الرشيد ويشدو بها أعيان المغنين في تلك العصور الزاخرة في دولتي بني أمية والعباسيين مع إيراد نبذة عن سيرهم، ونتف من نوادرهم، وذكر مجالسهم الخاصة ومجالسهم في حضرة الخلفاء"[٢].

ولقد ورد في كتاب الأدب والتاريخ ذكر كثير من الشخصيات الإسلامية التي أظهرت عبقرية هائلة في فنون الموسيقى والغناء علمًا وعملًا تاليفًا وأداء. ومن أطرف ما يحكى عن الفيلسوف العربي محمد أبو النصر الفارابي الذي ينسب إليه اختراع آلة القانون أنه حضر.

في مجلس سيف الدولة بدمشق، فأراد سيف الدولة إكرامه فامر بإحضار القيان وكل ماهر في صناعة ضرب الألحان، فأخذوا في العزف، فلم يحرك أحد منهم آلة وإلا وعابه الفارابي وقال له أخطات. فقال له سيف الدولة: هل تحسن في هذه

---

(١) كويلر يونج: أثر الإسلام الثقافي على المسيحية، ص٢٣٢.

(٢) أبو الخضر منسي: المرجع نفسه.

الصنعة شيئًا؟ فقال نعم ثم أخرج من وسطه خريطة ففتحها وأخرج منه عيدانًا وركبها ثم لعبها فضحك منها كل من كان فى المجلس، ثم فكها وغير تركيبها وضرب ضربًا آخر فنام كل من فى المجلس حتى البواب، فتركهم نيامًا وخرج[1].

ومن امهر العازفين والملحنين العرب برز اسحق الموصلى الذى كان بارعا فى كثير من العلوم والفنون مما جعله موضع اعجاب الخليفة المامون.

وهناك أيضًا إبراهيم بن المهدى الذى روى عنه الأصفهانى قال: (كان محمد بن موسى المنجم يقول حكمت أن إبراهيم بن المهدى أحسن الناس كلهم غناء ببرهان. وذلك أنى كنت أراه بمحالس الخلفاء مثل المأمون والمعتصم يغنى فإذا ابتدأ الصوت لم يبق من الغلمان والمنصرفين فى الخدمة وأصحاب الصناعات والمهن الصغار والكبار أحد إلا ترك ما فى يده وقرب من أقرب موضع يمكن أن يسمعه، فلا يزال مصغيًّا إليه لاهيًّا عما كان فيه مادام يغنى حتى إذا أمسك وتغنى غيره رجعوا إلى التشاغل بما كانوا فيه.[2]

وغير هؤلاء كثير من المغنين العرب الذين برعوا فى هذا الفن من أمثال معبد وابن جامع، وابن سريج، وابن عائشة، الفارسى، وعلوية، ومخارق، وفليح، وطويس، وابن محرز، ونافع بن كنبورة، ومن المغنيات نذكر على سبيل المثال لا الحصر: عزة الميلاء، جميلة الدلال، وبرد الفؤاد، ونومة الضحى، ورحمة وهبة الله، وحبابة وسلامة القس، وبلبلة، ولذة العيش، والزرقاء، وعانكة، وعلبة بنت المهدى... وغيرهن كثيرات.

ثانيًا: أثر الموسيقى العربية فى موسيقى أوروبا

كان لعبقرية العرب وجهودهم فى الموسيقى تأثير لا ينكره ناكر أو جاحد على موسيقى أوروبا فى العصور الوسطى. فلقد عمل كبار العلماء والفلاسفة المسلمين على ترقية النظريات الموسيقية، فاختبروا ما ورثوه منها على ضوء علومهم الراقية فى

(١) أحمد تيمور باشا: المرجع السابق، ص ٣.
(٢) الأغانى: ج٩، ص٧٢.

الرياضة والطبيعة وأضافوا إليها الجديد من التعديلات، وأدخلوا عليها العديد من التحسينات، وتقول الباحثة السورية نجلاء عز الدين[١]: " الموسيقى العربية النظرية والعملية وصلت إلى أوروبا عن طريقين: فاللون الشعبى منها أنتقل بالسماع مع الأغانى والقصائد التى الهمت شعراء الغزل فى أوروبا أما النظريات فقد نتقلت بواسطة الترجمة، وكانت تدرس على أنها واحدة من الدراسات الاربع"[٢]

ويجمع عدد كبير من العلماء والباحثين على أن الغناء الأوروبى الذى عرف فى العصور الوسطى باسم " التروبا دور " تأثر إلى حد كبير بالغناء العربى مما جعل هؤلاء الباحثين يرجعون اشتقاق " تروبادور" من الكلمة العربية (طرب) ويضيف عبد الرحمن البدوى عن دور العرب فى الموسيقى الغربية فيقول: " حينما يسمع الإنسان الموسيقى الأسبانية الأصيلة والغناء الأسبانى الأندلسى المعروف باسم الفلامنكو يشعر فى الحال بأن هناك علاقة وثيقة جدًا بين كليهما وبين الموسيقى والغناء العربيين، وفى الحال تخطر بباله فكرة تأثير الموسيقى العربية فى الموسيقى الأسبانية أيام حكم العرب فى الاندلس، وأن هذه العلاقة الوثيقة هى من بقايا هذا التأثير. وكانت موسيقى الأغانى الأسبانية فى القرون الثالث، والرابع والخامس عشر قد أثرت بدورها فى نشأة الموسيقى الأوروبية الحديثة، فكان كثير من النبلاء والمغنين وأبناء الطبقة الوسطى بل ومن كل الطبقات يأتون لأسبانيا ويبدون لدى عودتهم إلى بلادهم أعجابهم بالمغنين الأندلسيين الأسبانيين.

ومن ثم نتقل فن هؤلاء إلى المغنيين فى سائر بلاد أوروبا وبخاصة فرنسا وألمانيا فكان ذلك سببًا فى دخول الموسيقى العربية أوروبا"[٣]. أما العالم الأمريكى كويلر يونج فيقول فى هذا الصدد:" كان تأثير الإسلام على الموسيقى الأوروبية عمليًّا ونظريًّا معًا: أما الفن العملى فقد نتشر على يد المطربين فى أسبانيا وجنوب فرنسا،

(١) نجلاء عز الدين العالم العربى، ترجمة د. محمد يوسف نجم وآخرون، ص٨٥.
(٢) الهندسة والفلك والحساب والموسيقى.
(٣) عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى، ص٥٥.

ومما لا شك فيه ان الكلمة الأسبانية (Mascata)، والإنجليزية ((Maskerومعناهما المثل، ليستا الا الكلمة العربية (مسخرة) "[1].

اما الآلات الموسيقية التى أورثها العرب أوروبا فمتعددة وكثيرة نذكر منها القانون (Kanoon) والطبل (Timbal) والنقارة (Naker)، والقيثارة (Quitar) والرباب (rebec)، والعود (Lure)، ولا تزال إلى الآن تحمل هذه الآلات الأوروبية أسماءها العربية وبخاصة فى أسبانيا.

أما من ناحية التأليف الموسيقى فقد أخذت الموسيقى الأوروبية من الموسيقى العربية إحدى سماتها وخصائصها المميزة وهى (الربع تون) " الذى أدخله بعض الموسيقيين الأوروبيين فى تأليفاتهم الموسيقية ومنهم جوليان كاربللو، وهالربارت، وروينشتين وغيرهم".

أما خاصية التوافق اللحنى (الهارمونى) التى تمييزت بها الموسيقى الغربية وبرع فيها مؤلفوا الغرب، فلقد كان للمسلمين فيها قصب السبق، فلقد واصل علماء الغرب دراسة المؤلفات الموسيقية، والكتب العظيمة التى ألفها عباقرة العرب وأفادوا منها كثيرا فى تأسيس نهضتهم الموسيقية التى يتفاخرون بها علينا الآن. ويقول سعيد عزى عن الهارمونى فى موسيقى العرب: (رغم أن الموسيقى العربية الآن، بل والشرقية عامة موسيقى ميلودية خالية من الهارمونى وتعدد التصويت، فإن العرب فى خلال مدنيتهم الكبيرة وخاصة خلال القرنين العاشر والحادى عشر قد تدارسو مزج الأصوات وساروا فيه بخطوات كبيرة تضارع خَطوات التطور فى أوروبا وخاصة على يد (هكبولد)، و (جيدوا لانرى) فقد سجل ابن سينا فى كتابه القيم (محاسن الألحان) أبحاثًا شيقة ذات قيمة عالية عن تعدد التصويت شرح فيها بأسلوب علمى عال أساليب مختلفة من مزج الأصوات وهى التمزيج والترعيد والتوصيل والتركيب والتشقيق والإبدال...إلخ)[2].

---

(١) كويلر يونج، المرجع السابق، ص٢٤١.

(٢) سعيد عزت: التذوق الموسيقى، ص٣٨٢.

هذا ولقد تناول عدد غير قليل من علماء الغرب المنصفين الموسيقى العربية والآلاتها وخصائها بالدراسة والتحليل وأفردوا الكثير من المراجع عن أثر الموسيقى العربية فى موسيقى أوروبا، وما كان لمطربى الإسلام من أثر فى تقدم صناعة الألحان والنغم ونظرياتها، ومن أبرز هؤلاء الباحثين نذكر (هربارت بارى)، (هنرى فارمر)، والمستشرق الأسبانى (جليان ربيرا) وغيرهم.

على أن خير ما نختتم به حديثنا فى هذا الصدد هو قول العالم الأمريكى كويلر يونج: (أن تراث الإسلام الموسيقى للإنسانية كان أعظم مما يسمح لنا الموقف الدينى نحو الموسيقى وآلاتها أن نتوقعه)(١).

وفيما يلى نعرض أمثلة من أهم المؤلفات التى كتبها الكتاب والباحثين والمؤلفين العرب القدامى فى ميدان الموسيقى والألحان والغناء، وذلك على سبيل المثال لا الحصر وهى.

- كتاب الموسيقى الكبير لأبى نصر الفارابى
- كتاب الأغانى لأبى فرج الاصفهانى
- كتاب الموسيقى للشيخ الرئيس ابن سيناء
- كتاب الرسالة الشرقية فى النسبة التأليفية لصفى الدين البغدادى
- الكتاب الرابع فى الموسيقى من رسائل إخوان الصفا للمجريطى
- الفن الثالث من كتاب الشفاء فى الموسيقى لابن سيناء
- كتاب الأدوار فى الموسيقى لصفى الدين البغدادى
- كتاب الأنغام للشيخ شمس الدين الصيداوي
- كتاب كنز الطرب وغاية الأرب مثل الكتاب السابق ولكنه غير تام
- كتاب فى عالم الموسيقى ومعرفة الأنغام شرح محمد الذهب الجزيرى
- كتاب الميزان فى عالم الأدوار والألحان لم يذكر أسم مؤلفه

(١) كويلر يونج، المرجع نفسه، ص٢٤١.

- رسالة الكندى فى الموسيقى لابن يعقوب ابن اسحاق الكندى
- رسالة الأربعة من القسم الأول من رسائل إخوان الصفا للعارف المجريطى
- كتاب محاسن الألحان لأبن سيناء
- أدب الغناء تاليف أحمد بن أحمد الكاتب

على أن ما ذكر فى هذه القائمة ليس فقط ما كتبه العرب فى الموسيقى، ولكنه بعض ما وقع عليه نظرنا من مطالعتنا للفهارس، ومن بطون كتب الفن والأدب خلال بحثنا.

ويجدر بنا أن ننوه إلى ذلك التصنيف الضخم الذى قام بعمله المستشرق هنرى جورج فارمر عن مصادر الموسيقى العربية فى ثبت كامل للكتب والرسائل التى ألفها العرب عن الموسيقى والألحان والغناء، وذلك من خلال ما دون فى فهارس مكتبات العالم، وقد رتب المؤلف هذه المراجع وفقًا لتواريخ وفاة مؤلفيها إبتداء من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الحادى عشر الهجرى. وقد بلغت جملة هذه الكتب والرسائل التى حصرها المؤلف مائتين وثمانية وتسعين مصنفًا.

ثالثًا: موقف الإسلام من الموسيقى والغناء

١- الموسيقى فى المجتمع الإسلامى

لم يختلف موقف الإسلام من الموسيقى عن موقفه من كافة الفنون بصفة عامة. فلقد جاء الإسلام ليقف بهذه الفنون جميعها عند الحدود التى رسمتها الشريعة الإسلامية وذلك دون أدنى تعارض مع روحها وقوانينها وأهدافها، وكانت قوانين الإسلام وسطًا فى كل شىء. فلم تغفل طبيعة البشر، ولم تكبت الغرائز والميول ولم تهمل ما تشتهيه الأنفس، ووضعت عن الناس الكثير من القيود والأغلال، فأباحت الطيبات وحرمت الخبائث فى غير تزمت ولا جمود ولا تقييد ولا إسراف[١].

ولعل موقف الإسلام من الموسيقى فى أول الأمر يذكرنا بموقفه من الشعر

---

(١) محمد على سليمان: الموسيقى وموقف الإسلام منها - مجلة العربى الكويتية، العدد ١٨٦، مايو ١٩٧٤م.

الجاهلى قبيل الإسلام حيث بلغ من التدهور والانحطاط ما جعل الناس يمقتونه بعد أن نشأ عزيزًا رفيع المنزلة عزيز الغرض، وبلغ أهله سوء المقام بعد أن كان الشعراء من الاشراف والعظماء فجاء الإسلام والشعر على هذه الحال السيئة والمنزلة الوضيعة حيث احترفه السوقة وهاموا به وجعلوا منه وسيلة للكسب فوقف من الشعراء موقفًا متشددًا وندد باولئك الذين يستجدون بالشعر وبالأغراض المعينة منه. فنهض الشعر من كبوته مرة أخرى وعز الشعراء بالإسلام وعزت معهم منزلة الشعر، أما الموسيقى والغناء فلقد كان احترافهما مقصورًا قبل الإسلام على طبقة القيان والعبيد والموالى، كما كان الرجال يتخنثون فى غنائهم ويتشبهون بالنساء فكان ضروريًا أن يقف الإسلام هذا الموقف المتشدد إزاء هذا الانحلال الذى يودى بمعانى الرجولة ويهبط بالمستوى الخلقى فكان بعض ما سمعناه عن التشدد والاستنكار مما سنعرض له فى موضع آخر من هذا الكتاب.

ومن الجدير بالذكر أن فنون الموسيقى والغناء لم تشغل بال المسلمين فى صدر الإسلام فى عهد الرسول والخلفاء الراشدين، وذلك لاهتمامهم بما هو أجدى وأهم وهو نشر الدعوة الإسلامية، والفتوحات وتوطيد نفوذ المسلمين ولكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى أن الرسول وكبار الصحابة كانوا يطربون لصوت بلال، وكان صوته نديا له رخامة خاصة – يحرص المصلون على الاستمتاع بها وتذوقها وهو يؤذن للصلاة"(١).

وما أن استقرت الدعوة الإسلامية، وثبتت أقدام هذا الدين الجديد، وانتقل المجتمع الإسلامى من فترة الانتقال والكفاح والجهاد إلى الرفاهية والاستقرار بعد انتصارات المسلمين وفتوحاتهم. حتى أخذ المسلمون ينظرون إلى أمور دنياهم بمنظار أكثر تسامحًا وتساهلًا عن ذى قبل، وبدأ الاحترام لمحترفى الموسيقى والغناء فسمح لهم الأمراء والأشراف بدخول دورهم وقصورهم وحفلت بيوتهم بأهل الغناء ومحترفى الموسيقى " وتعادل هؤلاء مع أهل الأدب والشعر فدخلوا مجالس

---

(١) محمد إبراهيم الصيحى: الفن والعمارة عند العرب نهضة مصر، ١٩٦٣م، ص٧٤.

الأمراء والأشراف حتى أن بعض الخلفاء طربوا للغناء وكان قد سبقهم فى ذلك بعض الصحابة والائمة "[١]

وعن دور الموسيقى عند العرب يقول العالم الأمريكى كويلريونج: كانت الموسيقى عند العرب فنًا راقيًا جدا واسع الانتشار، ومع أن بعض المذاهب الدينية لم ترض عنها إلا أن محلها فى العبادة كان معترفًا به عند الغزالى وهو الحجة الثقة وكانت الموسيقى تعتبر مساعدة للطب لتأثيرها الملطف على المرض وقد أدخلت فى المستشفيات لفائدتها العلاجية وكانت جزءًا أساسيًا من التربية الإسلامية. هذا إلى أنها كانت فوق كل شيء فن الشعب، وكانت الأحتفالات العامة تصحبها الموسيقى كما كانت تصحب حافلات الأعياد المنزلية والوقائع العائلية، ولدى قراءة ألف ليلة وليلة أو كتاب الأغانى ينطبع فى ذهن المرء أن الموسيقى لم تكن تنقطع أبدا "[٢].

تشجيع الخلفاء للموسيقى والغناء

أولى المسلمون هذا اللون من الفنون الجميلة عنايتهم واهتمامهم بالرغم من تشدد الفقهاء وكراهيتهم للاستماع إلى الموسيقى، وأقبل المسلمون على الموسيقى والغناء بصفة خاصة فى عصور التحرر بعد أن اتسعت رقعة الدولة الإسلامية وساد الترف فلقيت فنون الموسيقى والغناء وأربابها الرعاية الكبرى من الخلفاء والأمرًا والحكام فى الدولة الإسلامية إلى جانب رعاية ذوى الثراء وأصحاب البيوتات الكبرى، تلك الرعاية التى كان لها أكبر الأثر فى تقدم هذه الفنون وارتفاع مستوى أربابها. وكان الخلفاء والأمراء يقيمون مجالس العزف والغناء، ويجلبون لها أمهر العازفين واحسن المغنين بأعدأد كثيرة تصل إلى مائة عازف ومغنى، كما كان الخلفاء يشجعون قيام المناظرات الفنية والمنافسات بين المغنين والعازفيين، تلك المنافسات التى كان يحرص عليها أرباب هذا الفن ليظهر كل منهم براعته الفنية فينال استحسان الخليفة ومكافأته.

---

(١) رتيبة الحفنى: المرجع السابق.
(٢) كويلر يونج: المرجع السابق، ص٨٤.

وتروى لنا كتب السير والتاريخ الكثير من الروايات والطرائف التى تدل على اهتمام الخلفاء بهذه الفنون وحبهم لها وتشجيعهم إياها.

ولم يقتصر اهتمام الخلفاء والحكام بفن الموسيقى والغناء على تشجيعه ورعاية أربابه فحسب، بل تعدى ذلك الاهتمام إلى ممارسة بعض الخلفاء والأمراء فى الدولة الإسلامية لهذه الفنون وإبداعهم فيها. ويذكر التاريخ لنا من هؤلاء الخليفة الواثق بالله أبو جعفر هارون بن المعتصم بالله بن الرشيد من خلفاء الدولة العباسية، وقد قال عنه إسحق الموصلى: " كان الواثق أعلم الناس بالغناء، وبلغت صنعته مائة صوت، وكان أحذق من غنى بضرب العود.ومنهم أيضًا الوليد بن يزيد الذى يصفه أبو الفرج الأصفهانى بقوله: " كان للوليد بن يزيد أصوات مشهورة صنعها وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشى بالدف على مذهب أهل الحجاز"[١] ومنهم أيضًا الخليفة المنتصر بالله أبو جعفر المتوكل الذى قال فيه يزيد المهلبى: (كان المنتصر حسن العلم بالغناء وكان إذا قال الشعر صنع فيه وأمر المغنين بإظهاره) وكثير من الخلفاء كان لهم ولع شديد بالغناء وأدائه مثل المعتز بالله، والمعتمد على الله.

كما أن هناك من أبناء الخلفاء من كان لهم يد كبرى فى هذا الفن وأجادوه إلى درجة كبيرة من أمثال إبراهيم بن المهدى وأخته علبة، وصالح بن هارون الرشيد وعبد الله بن موسى الهادى، وأبو عيسى بن المتوكل، وعبد الله بن المعتز وغيرهم.

٢- الموسيقى وشعائر الدين الإسلامى

الموسيقى والدين:

رأينا فيما سبق عند حديثنا عن الفنون التشكيلية كيف ارتبط الفن بالدين فى كثير من الحضارات التاريخية العريقة، ورأينا أيضًا أن هذه الرابطة بين الدين والفن قد امتدت جذورها إلى أقدم العصور فيما قبل التاريخ منذ نشأة الإنسان الأول. وإذا كانت الخطوط والألوان، والظلال والأشكال قد لعبت دورها الهام فى خدمة

---

(١) الأغانى: ج٨، ص١٦١.

العقيدة الدينية منذ القدم فإن الصوت والنغم واللحن قد لعبت دورًا لا يقل خطورة فى مختلف الأديان والعقائد فلقد جاءت الأديان لتضع للناس الحياة المثلى للاستمتاع بالدنيا ومباهجها تحت ظل الحدود والقوانين التى تصون للإنسان حياته وتمد روحه بأسباب التوازن.

وتعددت الديانات وتنوعت العقائد واتخذ الإنسان ما تيسر له من الدين والعقيدة عن طريق التوارث أو عن طريق الفكر والتأمل، زاول طقوس الدين والعقيدة منفردا بنفسه أو منضما إلى جماعات، وحينما يضم إلى الجماعات فهو بحاجة إلى أن يخلق إنسجامًا معهم فى الحركة أو فى الصوت أو فيهما معا. ومن هذا المنطلق جاءت فكرة التوافق الحركى والصوتى فى العبادة وفى طقوس الأديان(١).

ولقد اتخذت الأديان والعقائد لعصور طويلة الموسيقى والألحان وسيلة مكملة لرسالة المعابد والهياكل ودور العبادة. وإذا استعرضنا هذه الأديان نجد أن الموسيقى فيها أداتها الأولى لإقامة الشعائر والتعبد الجماعى وبعث النشوة الروحية للإنسان وتحريك وجدانه وتغذية مشاعره.

الوثنية والموسيقى:

احتضنت العقيدة المصرية القديمة الموسيقى واستخدمتها كوسيلة ناجحة فى نشر ألحانها وتراتيلها، وأداة لتهذيب الشعوب وتطهير النفوس وتوجيهها الوجهة الدينية الصالحة التى تحض على الخلق القويم. وهذا أفلاطون يقول: " لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها القوانين، فتحتم على الأطفال مزاولتها فى سن معينة كما حرم على الشباب أن يتغنوا بها إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تطهر النفس، وبما يتخيرونه لهم من الأغانى الحاثة على الفضيلة ومكارم الأخلاق"(٢)

ولقد كان الكهنة الفراعنة يبشرون بفرعون ومبادئه وألوهيته فى معابدهم عن

---

(١) محمد على سليمان، المرجع السابق، ص٨٣.
(٢) رتيبة الحفنى: المرجع السابق، ص١٢٢.

طريق غنائهم وإنشادهم وترتيلهم لتلك المبادئ التى تنادى بها العقيدة المصرية القديمة. كما استخدموا فى ذلك مختلف الآلات الموسيقية المعروفة عندهم.

أما عند اليونان والرومان فقد ارتبطت الموسيقى بالمسرح الوثنى عندهم حيث كان على رأسهم الموسيقار (بندار) الذى أوصل مسرحيات (سوفو كليس) ومسرحية (أخيل) وشعر الإلياذة إلى العالم كله عبر غنائه فى مسرحياته[١] كذلك استخدمت الموسيقى عند اليونان كما استخدمها المصريون القدماء كإحدى مقومات تربية الشباب وحثهم على الفضيلة ومكارم الأخلاق.

البوذية والموسيقى:

من المعروف أن الديانة البوذية هى ديانة منتشرة فى بعض الأمم الشرقية وبصفة خاصة فى شرق آسيا فى بلاد الهند والصين، وبإيجاز شديد يمكن ان نقول ان الموسيقى والرقص فى هذه البلاد التى تدين بالديانة البوذية تلعب دورًا كبيرًا وهامًا فى خدمة هذه العقيدة وإقامة شعائرها ونشر تعاليمها، وهذا الدور هو فى المقام الأول بالنسبة لوظيفة هذه الفنون حتى أنه من الصعب أن نلمس فى هذه البلاد موسيقى أخرى غير الموسيقى الدينية، وعند الحديث عن الديانة البوذية لا بد لنا من أن نتذكر تعاليم (كونفوشيوس) الذى جعل الموسيقى شرطًا أساسيًا لفهم تعاليمه الدينية، وكذلك (بوذا) للذى جعل الموسيقى وسيلة قد ابتدعها الله ليتقرب بها الإنسان إليه.[٢]

اليهودية والموسيقى:

استخدم اليهود الموسيقى فى طقوسهم الدينية فى الهياكل والمعابد – فلقد جاء موسى ليدعو إلى التسبيح بالعود والمزمار والناى وجميع آلات الطرب كما هو ثابت فى الكتب السماوية اليهودية، والواقع أن الموسيقى الدينية اليهودية هى نوع من الموسيقى الشرقية المنحدرة من أقدم الحضارات مثل الحضارة المصرية القديمة،

---

(١) وليد غليمة: المرجع السابق، ص٧٢.

(٢) سعيد عزت: المرجع السابق، ص٢١٦.

وهى موسيقى ميلودية غنائية غالبًا مبنية على سلالم ومقامات ذات صفة غريبة عن موسيقى البلاد الغربية أو الشرقية، وهذه الموسيقى الدينية اليهودية تختلف من بلد لآخر باختلاف موسيقى هذه البلاد، كما لا تحمل ملامح قوية مستقلة، وذلك نظرًا لتشتت اليهود فى مختلف بلاد العالم منذ أن انتهى ملكهم عام ٥٨٦ ق.م على يد ملوك بابل الذين دمروا عاصمتهم أورشليم (بيت المقدس حاليًا) وهدموا معبدهم الكبير فيها فلم تقم لهم قائمة كشعب مستقل إلى الان.

المسيحية والموسيقى:

عندما جاءت المسيحية أدرك رجال الكنسية ضرورة الموسيقى فى تهيئة الوجدان للتعبد، فجعلوا من الغناء الكنسى وسيلة للتربية والعبادة، وحرموا الغناء بغير ألحان الكنيسة. ويقول الموسيقار العراقى وليد غلبة فى الموضع نفسه: " إن الموسيقى البيزنطية هى جزء من الفلسفة اللادونية البيزنطية، والمقامات الموسيقية البيزنطية هى جزء هام جدًا لمختلف الطقوس الدينية فى الكنيسة البيزنطية.

ومن الموسيقى الدينية فى أوروبا المسيحية اشتهرت الكانتانا، وسوناتا الكنيسة والأوروناريو التى تعد من أرقى أنواع الموسيقى الدينية بلا منازع. ولقد عرفت الموسيقى القبطية أيضًا فى مصر " فعندما اضطهد المسيحيون فى أوروبا بعد ظهور المسيحية كانت مصر هى المكان الذى اعتصم فيه المسيحيون حيث أقاموا أول الأديرة المسيحية فى التاريخ على نمط المعابد الفرعونية وحافظوا فيها على تعاليم المسيح دون أى تطرف"(١).

ولقد استمد المسيحيون غناءهم الدينى من الغناء والموسيقى اليهودية التى استمدت ملامحها كما ذكرنا من الفراعنة ولازالت حتى الآن تحتفظ بالروح الفرعونية وذلك الشبه الكبير بين الآلات، ومازال رجال الكنيسة المسيحية يحفظون هذا الغناء بدون تدوين كما يفعل الهنود والصينيون الذين يغنون الآن أغانى عمرها الآف السنين ويحافظون عليها ويورثونها للأجيال القادمة دون تعديل أو تبديل.

---

(١) سعيد عزت: المرجع السابق، ص٣٣١.

الدين الإسلامى والموسيقى:

انبثق نور الإسلام فى الجزيرة العربية، وجاء هذا الدين ليؤيد الكثير مما جاءت به الأديان السماوية السابقة عليه فى مناسكها وتعاليمها وشرائعها، ولكن بعد أن بد لها بما يتلاءم مع المجتمع الإسلامى الجديد الذى بدأ يتحول من عصور الظلام والبدائية والتخلف إلى عهد الحضارة والرقى والعلم والازدهار.

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الإسلام لم يحرم شيئًا من أمور الحياة إلا ما فيه مضرة تفسد جمال هذه الحياة، وأنه منع المغالاة والاستغراق المطلق فى الأمور حتى فى العبادة، وأن قوانين الإسلام وتعاليمه كانت وسطًا فى كل شىء فلم تغفل طبيعة البشر ولم تكبت الغرائز والميول ولكنها هذبتها وكبحت جماحها ورسمت لها الحدود والموازين .

ولم تعتمد الديانة الإسلامية كثيرًا على الموسيقى، بل لقد كانت التطورات الموسيقية فى الموسيقى العربية بعيدة تمامًا عن النطاق الدينى، ولعل من أبرز السمات الظاهرة فى الموسيقى والغناء الدينى الإسلامى هو خلوها تماما من العزف الآلى واعتمادها كلية على الصوت البشرى وحده.

٣- الموسيقى والغناء بين التحريم والإباحة

لم يسلم فن الموسيقى والغناء كما لم يسلم فن التصوير فى الإسلام من اثارة الجدل والمناقشات حول امر تحريمه أو إباحته، فلقد اختلف العلماء والمفسرون قديمًا وحديثا حول موقف الدين الإسلامى من الموسيقى والغناء كما اختلفت مقاصدهم ومحاملهم. وقد انقسم هؤلاء العلماء والمفسرون إلى فريقين بين معضد ومناهض، ويحاول كل فريق أن يدعم آراءه ويدحض آراء الفريق الآخر مستشهدين بالنصوص الدينية، ومفسرين لما جاء فى القرآن الكريم وأحاديث الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وكذلك أقوال الفقهاء وأهل السنة والكتاب، وفيما يلى محاولة لاستعراض وجهات النظر المختلفة فى موقف الدين الإسلامى من الموسيقى والغناء.

أ- الموسيقى والغناء والقرآن:

يقول بعض المفسرين من الفريق الأول والذين يبيحون هذا الفن ولا يرون حرمة للدين فيه، أن هناك نصوصًا من القرآن الكريم تحبب فى الغناء وتشيد به وهم يفسرون قول الله تعالى: " يزيد فى الخلق ما يشاء " بأن هذه الزيادة هى الصوت الحسن، وذكر بعض العلماء تفسيرًا لقوله تعالى: (فهم فى روضة يحبرون) أى يلتذون بالسماع فى الجنة، ومن هؤلاء الأوزاعى حيث يقول فى هذا: " إذا أخذ أهل الجنة فى السماء لم تبق شجرة فى الجنة إلا غنت، ومنهم أيضًا أبو هريرة رضى الله عنه، فقد ذكر الامام الثعلبى فى تفسيره أنه قال: (لأهل الجنة نسمة من شجرة أصلها من ذهب وثمرها اللؤلؤ والزبرجد، يبعث الله ريحًا فتحرك بعضها بصوت ما سمع أحد صوتًا أحسن منه.

وفى الخبر: أن فى الجنة أشجارا عليها أجراس من فضة فإذا أراد أهل الجنة السماع يبعث الله تعالى ريحًا من تحت العرش فتقع فى تلك الأشجار فتتحرك الأجراس التى عليها بأصوات لو سمعها أهل الدنيا لماتوا طربًا، وقال مالك بن دينار أحد معلمى الغناء بالمدينة: (بلغنا فى الخبر أن الله تبارك وتعالى يقيم داوود عليه السلام يوم لقيامة عند ساق العرش فيقول: يا داوود مجدنى اليوم بذلك الصوت الرخيم)(١).

أما الفريق الثانى الذين يرون تحريم الموسيقى والغناء فى الإسلام ويأخذون دليلهم من الكتاب العزيز فهم يستدلون على ذلك بالآيات: (قد أفلح المؤمنون الذين هم فى صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون)، وقوله عز وجل: (وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه)، وقوله سبحانه وتعالى: (والذين لا يشهدون الزور إذا مروا باللغو مروا كراما) ثم قوله تعالى: (ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذونها هزوا أولئك لهم عذاب مهين)، وقوله سبحانه وتعالى لإبليس: (واستفزز من استطعت منهم بصوتك)، وقوله: (أفمن هذا الحديث تعجبون وتضحكون ولا تبكون وأنتم سامدون). ولقد فسر

---

(١) الأبشيهى: المرجع نفسه، ص١٧٧.

المنادون بالتحريم هذه الآيات جميعًا وما بها من ألفاظ اللغو، واللهو، والزور والسمود، على أن المقصود بها الغناء وأشباهه بقول ابن عباس (سامدون) هو الغناء بلغة حمير، وقال مجاهد رضي الله عنه: " هو الغناء بقول أهل حمير اليمن "، ويقال سمد فلان أي غنى، وعن مجاهد رضي الله عنه في قوله تعالى (واستفرز من استطعت بصوتك) وقال صوته الغناء والمزامير، وعنه في قوله تعالى: " والذين لا يشهدون الزور " قال: الغناء(١)..

على أن هذه التفسيرات تقابل بالتوهين والمعارضة ممن يشككون في أمر تحريم الموسيقى والغناء في الإسلام، فهم يفسرون هذه الآيات تفسيرات أخرى بعيدة كل البعد عن هذا التحريم. فيروى الحافظ أبو الفضل المقدوس حديثًا رفعه إلى نافع ابن عمر رضي الله عنهما أنه سمع النبي صلى الله عليه وسلم يقول في قوله عز وجل (ومن الناس من يشتري لهو الحديث " اللعب والباطل، وتشح نفسه أن يتصدق بدرهم ".

ويقول الأمام الغزالي في (إحياء علوم الدين) في تفسير هذه الآية: (وأما شراء لهو الحديث بالدين استبدالًا به ليضل به عن سبيل الله فهو حرام مذموم وليس النزاع فيه. وليس كل غناء بدلًا عن الدين مشترى ومضلًا به عن سبيل الله وهو المراد في الآية: " ولو قرئ القرآن ليضل به عن سبيل الله لكان حرامًا "

ويورد النويري تفسيرًا آخر لهذه الآية: " قال الثعلبي عن الكلبي ومقاتل نزلت في النضير بن الحارس بن علقة بن كلدة بن عبد ادار ابن قصي كان يتجر فيخرج إلى فارس فيشتري أخبار الأعاجم فيرويها ويحدث بها قريشًا ويقول: " إن محمدًا يحدثكم بحديث عاد وثمود وأنا أحدثكم بحديث رستم وإسفنديار وأخبار الأكاسرة فيستملحون حديثه ويتركون سماع القرآن "(٢).

أما عن قول الله تعالى في الآية: (أفمن هذا الحديث تعجبون وتضحكون ولا

---

(١) النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة ١٩٣٦م، ص١٣٤.
(٢)المرجع نفسه: ص١٥٠.

تبكون وأنتم سامدون) فيقول الغزالى: " فنقول ينبغى أن يحرم الضحك وعدم البكاء أيضًا لأن الآية تشتمل عليه فإن قيل: إن ذلك مخصوص بالضحك على المسلمين لإسلامهم فهذا أيضًا مخصوص بأشعارهم وغنائهم فى معرض الاستهزاء بالمسلمين كما قال الله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون) وأراد به شعراء الكفار ولم يدل ذلك على تحريم نظم الشعر نفسه.

أما عن احتجاجهم بقوله تعالى فى الآية: (واللذين هم عن اللغو معرضون) فيفسرها المؤيدون على أنه الحلف الكاذب، ويقول مقاتل أنه الشتائم والسباب، ويقول غيرهم أن اللغو ما لا يحل من القول والفعل، ويقول آخرون أن اللغو هو ما لا فائدة فيه..

أما عن الذين يحتجون بالآيات (وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه) وبقوله تعالى أيضًا فى الآية: (واذا مروا باللغو مروا كراما)، فيقول مقاتل فى تفسير هذه الايات أن المقصود بها هم الذين إذا سمعوا من الكفار الشتم والأذى أعرضوا وصفحوا، أما عن الآية (واستفزز من استطعت منهم بصوتك) فيقول ابن عباس ومجاهد وقتادة: بصوتك أى بدعائك إلى معصية الله، فكل داع إلى معصية الله تعالى من جنود إبليس"[١].

ويفصل الحافظ أبو الفضل المقدس هذه القضية بقوله: " إن الشرع لما ورد أمر الله تعالى بالإبلاغ والإنذار فاقرة على ما كان عليه فى الجاهلية ولم يحرمه كما حرم غيره، والدليل على أنه باق على الإباحة قول الله عز وجل: (وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا من حولك وتركوك قائمًا) ثم بين الدليل على ذلك بما رواه بسنده إلى جابر قال: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يخطب قائمًا ثم يجلس ثم يقوم فيخطب قائمًا، فكانت الجوارى إذا انكحوهن يمرون فيضربون بالدف والمزامير فيتسلل الناس ويدعون رسول الله صلى الله عليه وسلم قائمًا، فعاتبهم الله عز وجل بالآية الكريمة (وإذا رأوا تجارة أو لهوا انفضوا من حولك وتركوك قائمًا قل ما عند الله خير

(١) النويرى: المرجع نفسه، ص١٥١.

من اللهو والتجارة والله خير الرازقين" والله عز وجل عطف اللهو على التجارة، وحكم المعطوف حكم ما عطف عليه، والإجماع على تحليل التجارة فثبت أن هذا الحكم مما أقره الشرع على ما كان عليه فى الجاهلية لانه غير محتمل أن يكون رسول الله صلى الله عليه وسلم حرمه ثم يمر به على باب المسجد يوم الجمعة، ثم يعاقب الله عز وجل من ترك رسول الله صلى الله عليه وسلم قائما ثم خرج ينظر إليه ويستمع. ولم ينزل فى تحريمه آية ولا سن رسول الله صلى الله عليه وسلم سنة، فعلمنا بذلك بقاءه على حاله(1).

ب- الموسيقى والغناء وأحاديث الرسول:

جاء فى كثير من كتب الدين والسنة والفقهاء أحاديث كثيرة تنسب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم حول موقف الإسلام من الموسيقى والغناء، وبعض هذه الأحاديث يحرم هذا الفن ويستنكره على المسلمين. وبعضها الآخر يبيحه ويسمح به أو يشيد به. وللمفسرين والفقهاء آراء مختلفة حول صحة نسب هذه الأحاديث إلى الرسول الكريم فبعضهم يرون صحتها وبعضهم الآخر ينكرون نسبها إلى الرسول.

فمن الأحاديث التى تنسب إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فى تحريم الموسيقى والغناء ما رواه أبو إمامة رضى الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: (ما رفع أحد صوته بغناء إلا بعث الله عز وجل إليه شيطانين على منكبيه يضربان بأعقابهما على صدره حتى يمسك).

وروى أبو الزبير عن جابر بن عبد الله رضى الله عنهما قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " كان إبليس أول من ناح وأول ما تغنى) وعن عبد الرحمن بن عوف رضى الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: " نبهت عن صوتين أحمقين فاجرين صوت عند نعمة وصوت عند مصيبة".

أما الذين يرون إباحة الرسول للغناء والموسيقى فإنهم يستدلون على ذلك بأحاديث صحيحة عن النبى صلى الله عليه وسلم، ومنها ما روى عن عائشة رضى

---

(١) النويرى: المرجع نفسه، ص١٤٦.

الله عنها قالت: " دخل على أبو بكر رضى الله عنه وعندى جاريتان فى أيام منى تغنيان وتدفقان، والنبى صلى الله عليه وسلم متغش بثوبه فانتهرهما أبو بكر وقال: أمزمار الشيطان فى بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فكشف النبى صلى الله عليه وسلم عن وجهه وقال " دعهما يا أبا بكر فإنها أيام عيد ". وعن عائشة رضى الله عنها قالت: " كانت جارية من الأنصار فى حجرى، فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم ولم يسمع غناء فقال: يا عائشة ألا تبعثين معها من يغنى فإن هذا الحى من الانصار يحبون الغناء "(١).

وروى عن عائشة رضى الله عنها أن رسول الله صلى الله عليه وسلم سافر سفرًا فنذرت جارية من قريش لئن رده الله تعالى أن تضرب فى بيت عائشة بدف، فلما رجع رسول الله صلى الله عليه وسلم جاءت الجارية وقالت عائشة لرسول الله صلى الله عليه وسلم: فلانة ابنة فلان نذرت لئن ردك الله تعالى أن تضرب فى بيتى بدف: قال: " فلتضرب. ويقول أبو الفضل فى تفسير هذا الحديث: قال الرسول صلى الله عليه وسلم: " لا نذر فى معصية " ولو كان ضرب الدف معصية لمنعها من فعله.

وهكذا يمضى أصحاب الرآى بباحة الموسيقى والغناء فى الإسلام فى سياق الأحاديث الصحيحة عن الرسول صلى الله عليه وسلم فى ذلك، ولكنهم لم يكتفوا بذلك بل راحوا يفندون أدلة الفريق الآخر الذين ينادون بالتحريم، ويوهنون أسانيدهم وحججهم من تلك الأحاديث التى ينسبونها إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.

وفى هذا المجال أحاديث كثيرة يستند إليها أصحاب الراى فى تحريم الموسيقى والغناء، نسبت جميعها إلى الرسول صلى الله عليه وسلم أوردها تفصيلا النويرى فى نهاية الأرب مع ذكر الأسانيد التى تبطل كل حديث من آراء أهل الثقة من أهل الفقة والسنة.

---

(١) الابشيهى: المرجع نفسه، ص١٧٨.

ج – الموسيقى والغناء واراء الصحابة :

من أقوال الصحابة والتابعين فى تحريم الموسيقى والغناء ما روى عن سيدنا عثمان رضى الله عنه: " ما تغنيت ولا تمنيت (كذبت) ولا مسست ذكرى بيمينى منذ بايعت النبى صلى الله عليه وسلم " ويقول المقدسى عن صقر عبد الرحمن راوى هذا الحديث " رأيته ذكر من هذا أشياء لم يأت بها غيره توجب ترك حديثه والله أعلم " أما الإمام الغزالى فيرد على هذا الحديث بقوله: " قلنا فليكن التمنى ومس الذكر باليمين حرامًا إن كان هذا دليل تحريم الغناء فمن أين ثبت أن عثمان كان لا يترك إلا الحرام؟ [1]. وروى عن ابن عمر رضى الله عنهما إنه أمر بجارية صغيرة تغنى فقال: لو ترك الشيطان أحدًا ترك هذه، كما روى عنه أيضًا انه مر على قوم محرمين ومعهم رجل يغنى فقال: ألا لا أسمع والله لكم وقال يزيد بن الوليد: " يا بنى أمية إياكم والغناء فإنه ينقص الحياء ويزيد فى الشهوة ويهدم المروءة وإنه لينوب عن الخمر ويفعل ما يفعله السكر فإن كنتم لا شك فاعلين فجنبوه النساء فإن الغناء رقية الزنا، وإنى لاقول ذلك فيه على أنه أحب إلى من كل لذة وأشهى إلى نفسى من الماء إلى ذى الغلة الصادى ولكن الحق أحق أن يقال ".

ومن الصحابة والتابعين من أباح الغناء والاستماع إليه ولم يرى أية حرمة فيه، وفى هذا الصدد تسجل لنا المصادر التاريخية أمثلة من الصحابة والتابعين ممن أباحوا الغناء ومارسوا سماعه. ومن هؤلاء يذكر الأصفهانى[2] النعمان بن بشير الأنصارى ومن الصحابة الذين كانوا يسمعون الغناء حسان بن ثابت، وفى هذا الصدد يقول الإمام الغزالى عن أبى طالب الملكى: " سمع من الصحابة عبد الله بن جعفر، وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة، ومعاوية، وغيرهم، وقال: قد فعل ذلك كثير من السلف الصحابى وتابعى بإحسان "[3].

أما الصحابى الجليل سيدنا عمر بن الخطاب رضى الله عنه فقد كان يستمع إلى

(١) النويرى: المرجع نفسه، ص١٦٠.
(٢) الأغانى: ج١٦ ص١٣٢ (طبعة دار الكتب ١٩٦١م).
(٣) النويرى: المرجع نفسه، ص١٩٤.

الغناء ومن ذلك ما رواه المقدسى عن يحيى بن عبد الرحمن قال: " خرجنا مع عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى الحج الأكبر حتى إذا كان عمر بالروحاء كلم الناس رباح بن المعترف، وكان حسن الصوت بغناء الأعراب فقالوا: أسمعنا وقصر عنا الطريق فقال: إنى أفرق من عمر، قال فكلم القوم عمر: أنا كلمنا رباحًا أن يسمعنا ويقصر عنا الطريق فأبى إلا أن تأذن له فقال له: يا رباح أسمعهم وقصر عنهم المسير، فإذا أسحرت فاربع واحدهم بشعر ضرار بن الخطاب، فرفع عقيرته وغنى وهم محرمون "(١).

ومما يروى أيضًا عن عمر أنه كان محبًا للغناء بالصوت الجميل، فقد مر بدار قوم فسمع ضجة فقال: ما هو؟ فقيل له: عرس، فقال: وما يمنعهم أن يخرجوا غرابيلهم فانها إمارة العرس.

وروى صاحب العقد الفريد أن عمر بن الخطاب قال للنابغى الحمدى: اسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك فأسمعه كلمة له: قال وإنك لقائلها؟ قال: نعم قال – لطالما غنيت بها خلف جمال الخطاب. وتعلق رتيبة الحفنى على ذلك فى الموضوع نفسه فتقول: " وهنا يجدر بنا الوقوف قليلًا، فقد نفهم من هذه الرواية أن الغناء لدى عمر كان صنفين احدهما يعفوا الله عنه، والاخر لا يعفوا عنه، اذن لم يكن عمر ليكره الموسيقى اطلاقًا، وإنها يكره منها المخنث الذى يبعد الشعب عن الجهاد والتخشن ويسلمهم إلى الرفاهية والتواكل، وما كان ذلك من طبيعة الإسلام ولا من خلق عمر وهنا يحدثنا ابن الفقية الهمذانى أن عمر سمع مرة قيانًا يضربن بالدفوف ويتغنين بها لا يعفو الله عنه فكان نصيبهن منه قسوة التأنيب والقرع بالعصا ".

د- الموسيقى والغناء عند أصحاب المذاهب:

ذهب أصحاب المذاهب الإسلامية الأربعة الكبرى إلى تحريم الغناء والموسيقى على الرغم من أن كثيرًا من الفقهاء وغيرهم كتبوا فى ذلك العديد من الرسائل

(١) النويرى: المرجع نفسه، ص١٩٣.

ليبرهنوا على عكس ذلك. يقول الإمام الشافعى فى كتابه (أدب الفضاء) أن الغناء لهو مكروه يشبه الباطل والمحال، من استكثر منه فهو سفيه ترد شهادته" وورد فى نهاية الإرب للنويرى أن أصحاب الشافعى قالوا عن سماع الغناء من المرأة التى ليست بمحرم، أنه لا يجوز بحال سواء كانت بارزة أو من وراء حجاب أو كانت حرة أو مملوكة". وقال أيضًا قال الشافعى: " وصاحب الجارية إذا جمع الناس لسمعها فهو سفيه ترد شهادته لأنه دعا الناس إلى الباطل، ومن دعا إلى باطل كان سفيهًا فاسقًا".

ويصرح اصحاب الامام الشافعى العارفون بمذهبه كالقاضى أبى الطيب الطبرى والشيخ أبو اسحاق، وابن الصباغ بهذا الافكار. قال الشيخ أبو اسحق فى (التنبيه) " الاجازة لا تصح على منفعة محرمة كالغناء والزمر وحمل الخمر، ولم يذكر فيه خلافا"(١).

ويستطيع أى فرد فى نظر الشافعية أن يكسر أى آلة موسيقية مملوكة لآخر ويدمرها دون أن يعاقب على ذلك لأنها الآت محرمة ويبدو أن المشكلة تدور حول اعتبار الآلات من الملكية الخاصة أولًا، فهذه الآلات إذا كانت محرمة لا يستطيع المسلم ان يمتلكها، ولذلك لا تعتبر من الملكية الخاصة، ويستطيع أى مسلم أن يدمرها. وإلى هذا المدى ذهب الشافعيون(٢). وعلى الرغم من تحريم الشافعى للغناء والموسيقى إلا أنه يبدو إباحته لبعض أنواعه إذ يقول: " لا أعلم أحد علماء الحجاز كره السماع الا ما كان فى الاوصاف (الغزل)، فاما الحداء وذكر الأطلال والمرابع وتحسين الصوت بألحان الأشعار فمباح (٣).

أما مذهب الإمام أبو حنيفة النعمان فإنه يحرم الغناء ويكرهه أشد الكره حتى جعله من الذنوب. قال الإمام ابن القيم فى (إغاثة اللهفان): مذهب أبى حنيفة فى ذلك أشد المذاهب، وقوله فيه أغلظ الأقوال، وقد صرح أصحابه بتحريم سماع

---

(١) أحمد تيمور باشا: المرجع نفسه، ص١٥.
(٢) رتيبة الحفنى: المرجع السابق، ص٢٨٢.
(٣) فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ص٤٢.

الملاهى كلها كالمزمار والدف حتى الضرب بالقضيب، وصرحوا بأنه معصية توجب الفسق، وترد به الشهادة، وقالوا: ان السماع فسق والتلذذ به كفر، ويجب على المسلم أن يجتهد فى ألا يسمعه إذا مر به أو كان بجواره. وقال أبو يوسف صاحب أبى حنيفة: الدار التى يسمع منها صوت المعازف والملاهى يجوز دخولها بغير إذن لأن النهى عن المنكر فرض، فلو لم يجز الدخول بغير إذن لا متنع الناس عن إقامة العروض، وإذا كانت الشريعة الإسلامية تعاقب اللص على جريمة السرقة بقطع يده فإن أصحاب أبى حنيفة يرون أنه لا تقطع يد السارق فى دف ولا طبل ولا بربط ولا مزمر لأنها عندهم لا قيمة لها. وينسب أبو يوسف تلميذ أبو حنيفة إلى أبى حنيفة نفسه اأه قال إن السارق قد يتأول فى سرقته بأنه يريد كسرها.

أما الإمام مالك بن أنس فإنه نهى عن الغناء وعن سماعه فيقول: " إذا أشترى الرجل جارية فوجدها مغنية كان له أن يردها بالعيب، وقد سئل مالك عما يرخص فيه لأهل المدينة من الغناء فقال إنما يفعله عندنا الفساق.

وأما الإمام أحمد بن حنبل رضى الله عنه فلا يذهب إلى غير ما ذهب إليه إخوانه الأئمة السابقين، ولم يختلف مذهبه عن مذهبهم فى تحريم الغناء وسماعه." وقد أفتى فى أيتام ورثوا *جارية مغنية فأرادوا بيعها فقال لأتباع إلا على أنها ساذجة، فقالوا إذا بيعت مغنية ساوت عشرين ألفًا أو نحوها، وإذا بيعت ساذجة لا تساوى ألفين، فقال لا تباع إلا على أنها ساذجة فلو كانت منفعة الغناء مباحة لما فوت هذا المال على الأيتام"[١].

ويزيد الفقهاء فى التشدد والقسوة على أرباب الموسيقى والغناء حتى أن الشافعى يقرر أن شهادة الإنسان المنهمك فى الموسيقى والغناء غير مقبولة، وتقول (الهداية) لا تقبل شهادة النائحة والمغنية لأنهما ترتكبان محرمًا.. كما جاء فى نفس الموضع أن الرجل يجوز له التهرب من دينه أو الحنث فى وعده للنادبة أو المغنية[٢]

(١) أحمد تيمور: المرجع السابق، ص١٥.
(٢) فارمر: المرجع السابق، ص٤٢.

وهكذا نرى فقهاء الإسلام وأئمة مذاهبه الكبرى يعارضون الموسيقى والغناء وممارستها وسماعها، ولكن على الرغم من هذا فإن هناك بعض المصادر التاريخية والأدبية التى ورد فيها سماع هؤلاء الأئمة للغناء والموسيقى أو ممارستهم لهما، ومن هذا ما رواه النويرى عن الإمام الشافعى رضى الله عنه قال: " روى الحافظ أبو الفضل المقدس قال: مررنا مع الشافعى وإبراهيم بن إسماعيل على دار قوم وجاريتهم تغنيهم، فقال الشافعى: ميلوا بنا نسمع فلما فرغت قال الشافعى لإبراهيم: أيطربك هذا قال لا قال فمالك حس".

أما عن الإمام أحمد بن حنبل فيروى عنه إبنه صالح قال: كنت أحب السماع وكان أبى يكره ذلك، فواعدت ليلة أبن الخبازة فمكث عندى إلى أن علمت أن أبى قد نام فاخذ يغنى فسمعت خشفة فوق السطح فصعدت فرأيت أبى فوق السطح يسمع ما يغنى وذيله تحت إبطه وهو يتبختر وكأنه يرقص.

ويقول صاحب الأغانى أن أحمد بن حنبل قدم عليهم من بغداد ومعه من يغنيه. أما عن الإمام مالك بن أنس فيروى أبو الفضل ما نسبه إلى أبى مصعب الذهبى أنه قال: حضرت مجلس مالك بن أنس فساله أبو مصعب عن السماع فقال مالك: ما أدرى، أهل العلم ببلدنا لا ينكرون ذلك ولا يقعدون عنه، ولا ينكره سوى غبى جاهل أو ناسك عراقى غليظ الطبع.

وقال حسين بن دحمان الأشقر " كنت بالمدينة، فخلا لى الطريق وسط النهار فجعلت أغنى، فإذا خوخة قد فتحت (فتحة صغيرة بالباب)، وإذا بوجه قد بدا تتبعه لحية حمراء فقال يا فاسق أسأت التأدية، ومنعت القائلة (القيولة) وأذعت الفاحشة ثم اندفع يغنى ما غنيت، فظننت أن طويسًا قد نشر بعينه. فقلت له أصلحك الله من أين لك هذا الغناء؟ قال: نشأت وأنا غلام حدث أتبع المغنيين وآخذ عنهم، فقال لى أبى: يا بنى إن المغنى إذا كان قبيح الوجه لا يلتفت إلى غنائه فدع الغناء واطلب الفقة فإنه لا يضر معه قبح الوجه. فتركت المغنين واتبعت الفقهاء، فبلغ لله لى عز وجل ما ترى.. فقلت له: فعد جعلت فداءك.. قال لا ولا

كرامة أتريد أن تقول: أخذته عن مالك ابن أنس... واذا هو مالك بن أنس ولم اعلم"[1].

على أن النويرى يجمع فى مثال واحد بين المذاهب الأربعة حيث يقول أبو الفضل[2] أخبرنا أبو محمد التميمى ببغداد قال: سألت الشريف أبا على بن محمد بن أبو موسى الهاشمى عن السماع فقال: ما أدرى ما أقول فيه غير أنى حضرت دار شيخنا أبو الحسن عبد العزيز بن الحارث التميمى سنة سبعين وثلثمائة فى دعوة عملها لأصحابه حضرها أبو بكر الابهرى. شيخ المالكية، وأبو القاسم الدراكى شيخ الشافعية، وأبو الحسن طاهر بن الحسن شيخ أصحاب الحديث، وأبو الحسن بن سمعون شيخ الوعاظ والزهاد، وأبو عبد الله محمد بن مجاهد شيخ المتكلمين، وصاحب أبو بكر الباقلانى فى دار شيخنا أبو الحسن التميمى شيخ الحنابلة فقال أبو عامر: لو سقط السقف عليهم لم يبق بالعراق من يتغنى فى حادثة يشبه واحدًا منهم، ومعهم أبو عبد الله غلام، وكان هذا يقرأ القرآن بصوت حسن فقيل له: قل لنا شيئًا فقال لهم شعرًا وهم يسمعون غناءه.

فقال أبو على: فبعد أن سمعت هذا لا يمكننى أن أفتى فى هذه المسالة بخطر أو إباحة.

رأى الغزالى فى تحريم الموسيقى والغناء :

تحدث الفيلسوف الإمام أبو حامد محمد الغزالى فى موضوع تحريم الغناء والموسيقى وإباحتها، فى شىء من الإسهاب والتفصيل فى كتابه (إحياء علوم الدين)[3]: قال أعلم أن قول القائل: السماع حرام معناه أن الله تعالى يعاقب عليه، وهذا أمر لا يعرف بمجرد العقل بل بالسمع ومعرفة التشريعيات محصورة فى النص أو القياس على المنصوص، وأعنى بالنص ما أظهره صلى الله عليه وسلم بقوله أو

---

(١) الأغانى: ج٤، ص٣٩.
(٢) نهاية الإرب: ج٤، ص١٩٥.
(٣) الجزء الثانى: الكتاب الثامن من ربع العادات (المكتبة التجارية)، ص٢٧٠ وما بعدها.

بفعله، وبالقياس المعنى المفهوم من ألفاظه وأفعاله، فإن لم يكن فيه نص ولم يستقم فيه قياس على منصوص بطل القول بتحريمه وبقى فعلا لا حرج فيه كسائر المباحات.

ولا يدل على تحريم السماع نص ولا قياس، ويتضح ذلك فى جوابنا على أدلة المائلين إلى التحريم، ومهما تم الجواب عن أدلتهم كان ذلك مسلكًا كافيًا فى إثبات هذا الغرض لكى نستفتح ونقول: قد دل النص والقياس جميعًا على إباحته.

أما القياس: فهو أن الغناء اجتمعت فيه معان ينبغى أن يبحث عن أفرادها ثم عن مجموعها، فإن فيه سماع صوت طيب موزون مفهوم المعنى محرك للقلب، فالوصف الأعم إنه صوت طيب. ثم الطيب ينقسم إلى الموزون وغيره، والموزون ينقسم إلى المفهوم كالاشعار إلى غير المفهوم كأصوات الجمادات وسائر الحيوانات.

أما سماع الصوت الطيب من حيث أنه طيب فلا ينبغى أن يحرم بل هو حلال بالنص والقياس، أما القياس فإنه يرجع إلى تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصوص به، والإنسان عقل وخمس حواس ولكل حاسة إدراك وفى مدركات تلك الحاسة ما يستلذ. فلذة البصر فى المبصرات الجميلة كالخضرة والماء الجارى والوجه الحسن وسائر الألوان الجميلة وهى فى مقابلة ما يكره من الألوان الكدرة القبيحة، وللشم لذة للروائح الطيبة وهى فى مقابلة الأنتان المستكرهة، وللذوق الطعوم اللذيذة كالدسومة والحلاوة والحموضة وهى فى مقابلة المرارة والمزازة المستبشعة، وللمس لذة اللين والنعومة والملامسة وهى فى مقابلة الخشونة والضراسة، وللعقل لذة العلم والمعرفة وهى فى مقابلة الجهل والبلادة، فكذلك الأصوات المدركة بالسمع تنقسم إلى مستلذة كصوت العنادل والمزامير، ومستكرهة كنهيق الحمير وغيرها فما أظهر هذه الحاسة ولذتها على سائر الحواس ولذتها.

وأما النص فيدل على اباحة سماع الصوت الحسن إمتنانًا من الله على عباده به إذ قال تعالى: (يزيد فى الخلق ما يشاء) وهو: الصوت الحسن، وفى الحديث " ما بعث الله نبيًا إلا حسن الصوت ". وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم (لله أشد أذنًا

للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة إلى قينته) إلخ وقوله تعالى: (إن أنكر الأصوات لصوت الحمير) يدل بمفهومه على مدح الصوت الحسن ولو جاز أن يقال: إنما ابيح ذلك بشرط ان يكون فى القرآن للزمه ان يحرم سماع العندليب لأنه ليس بقرآن. وإذا جاز سماع صوت فعل لا معنى له فلم لا يجوز سماع صوت يفهم منه الحكمة والمعانى الصحيحة فهذا النظر فى الصوت من حيث أنه طيب حسن.

أما عن الراى فى الصوت من حيث هو موزون كأصوات الإنسان والحيوان والطيور أو أصوات الجمادات كالمزامير والأوتار وغيرها فيقول الإمام الغزالى: (فسماع هذه الأصوات يستحيل أن يحرم لكونها طيبة أو موزونة - فلا ذاهب لتحريم صوت العندليب وسائر الطيور. ولا فرق بين حنجرة وحنجرة ولا بين جماد وحيوان. فينبغى أن يقاس على صوت العندليب الاصوات الخارجة من سائر الأجسام بإختيار الأدمى كالذى يخرج من حلقه أو من القضيب والطبل والدف ولا يستثنى من هذا إلا الملاهى والأوتار والمزامير.

إذ ورد الشرع بالمنع منها لا لذتها إذ لو كان للذة لقيس عليها كل ما يتلذذ به الإنسان، ولكن حرمت الخمور واقتضيت حذاوة الناس بها المبالغة فى الفطام عنها حتى انتهى الأمر فى الابتداء إلى كسر الدنان فحرم معها ما هو شعار أهل الشرب وهى الأوتار، والمزامير فقط وكأنه تحريمه من قبيل الاتباع كما حرمت الخلوة لأنها مقدمة الجماع، وحرم النظر إلى الفخذ لاتصالة بالسوأتين، وحرم قليل من الخمر وإن كان لا يسكر لأنه يدعو إلى السكر).

وعن الدرجة الثالثة فى الكلام، وهو الطيب الموزون المفهوم أى الشعر يقول الإمام الغزالى: (الكلام المفهوم غير حرام، والصوت الطيب الموزون غير حرام، فإذا لم يحرم الآحاد فمن أين يحرم المجموع، نعم ينظر فيما بفهم منه فإن كان فيه أمر محظور حرم نثره ونظمه وحرم النطق به سواء كان بألحان أو لم يكن والحق فيه ما قاله الشافعى رحمه الله إذ قال: الشعر كلام فحسنه حسن وقبيحه قبيح. ومهما جاز إنشاد الشعر بغير صوت والحان جاز مع الألحان، فإن أفراد المباحات إذا إجتمعت كان مباحًا. ومهما أنضم مباح إلى مباح لم يحرم إلا إذا تضمن المجموع محظورًا لا

تتضمنه الاحاد ولا محظور ها هنا. وكيف ينكر إنشاد الشعر وقد أنشد بين يدى رسول الله صلى الله عليه وسلم).

هذا من حيث دفاع الإمام الغزالى بإباحة الغناء والاستماع إليه، ولكنه مع ذلك تحفظ فى أباحته إطلاقا ويرى أن الغناء يكون محرمًا فى بعض الحالات والمواضع يجملها فى خمسة عوارض فيقول[1]: (يحرم السماع بخمسة عوارض: عارض فى المسمع، وعارض فى آلة الاسماع وعارض فى نظم الصوت وعارض فى نفس المستمع أو مواظبته وعارض فى كون الشخص من عوام الشعب لأن أركان السماع هى المسمع والمستمع و آله السمع) العارض لأول أن يكون المغنى ممن لا يحل النظر إليه كالمرأة غير الحليلة أو الصبى الذى تخشى فتنتة. وحجة الغزالى هنا أن صوت المرأة فى غير الغناء ليس بعورة ولكن للغناء مزيد أثر فى تحريك الشهوة والصبى قياس على ذلك.

أما العرض الثانى فهو فى الآلة إذ يحرم السماع إذا صدرت الألحان عن آلة من شعائر أهل الخمر مثل المزامير والأوتار وطبل الكوبة، أما العارض الثالث فهو فى نظم الصوت ويعنى به الغزالى موضوع النظم نفسه فإن جاء الشعر هجاء أو كذبًا على الله عز وجل أو فاحشًا فإن سماعه حرام سواء كان بألحان أو بغير ألحان، ويكون فيه المستمع شريكًا للقائل، أما إذا كان الهجاء فى الكفار أو أهل البدع فإن ذلك جائز.

والعارض الرابع فى المستمع (ويحرم السماع على المستمع إذا كانت الشهوة غالبة عليه حال الاستماع وكان فى عزة الشباب وكانت هذه الصفة أغلب من غيرها عليه، فالسماع حرام عليه سواء غلب على قلبه حب شخص معين أو لم يغلب .

أما العارض الخامس فيقول عنه الغزالى: (أن يكون الشخص من عوام الخلق ولم يغلب عليه حب الله فيكون السماع له محبوبًا ولا غلبت عليه الشهوة فيكون فى حقه محظورًا، ولكنه أبيح فى حقه كسائر أنواع المللذات المباحة إلا أنه اتخذه ديدنه وقصر عليه اكثر اوقاته،فهذا هو السفيه الذى ترد شهادته فإن المواظبة على اللهو جناية).

---

(١) إحياء علوم الدين: ج٢، ص٢٨١.

ويلخص الإمام الغزالى بعد كل هذا التفصيل قضية الحلال والحرام فى الموسيقى والغناء والألحان فيما يمكن أن نطلق عليه مستويات السماع. فقد قام الإمام الغزالى بتقسيم السماع إلى عدة أنواع تختلف باختلاف الأحوال التى تؤدى وتسمع فيها وتتلخص هذه المستويات فيما هو مستحب وما هو مكروه، وما هو محرم. فاأا المستحب فهو لمن غلب عليه حب الله تعالى ولم يحرك السماع منه إلا الصفات المحمودة، واما المباح فهو الذى لا يكون الغرض من سماعه إلا الانتشاء والتلذذ بالصوت الحسن فقط، وأما المكروه فهو ما يتخذه السامع عادة له يتخذه فى أكثر الأوقات على سبيل اللهو، وأما الحرام فهو لأكثر الناس من الشباب الذين غلبت عليهم شهوة الدنيا فلم يحرك السماع فيهم إلا ما هو غالب على نفوسهم من الصفات المذمومة.

ويقول الإمام الغزالى فى كتابه (إحياء علوم الدين): " نقلًا عن لسان أبى سليمان[1] (الترنم بالكلمات المسجعة الموزونة معتاد فى مواضع لأغراض مخصوصة ترتبط بها آثار فى القلب وهى سبعة مواضع).

وتتلخص هذه المواضع فى رأى الغزالى فيما يأتـى:-

١- غناء الحجيج حيث يدورون أولًا فى أنحاء البلاد بالطبل والغناء والأشعار. وهذا مباح لأن له أثر يهيج الشوق إلى حج بيت الله تعالى، ويشعل نيران الشوق إليه ويوقظ المشاعر لأداء الفريضة المباركة.

٢- ما يتخذه الغزاة من أشعار وأناشيد تثير حماس الشعوب وتقوى من عزيمتهم وتحرك فيهم مشاعر الغيظ والغضب على الأعداء، وتزيد من شجاعتهم وترخص فيهم النفس والمال.

٣- ما يرتجزه المقاتلون عند لقاء العدو، وفيه تشجيع للنفس وتحريك النشاط للقتال وتمدح بالشجاعة والنجدة وهو مباح فى كل قتال مباح، ومحظور فى قتال المسلمين وكل قتال محظور.

(١)المرجع نفسه، ج٢، ص٢٧٥.

٤- أصوات النياحة، وتأثيرها فى تهييج الحزن واستثارة البكاء، ومنها ما هو مذموم: كالحزن على ما فات، وندب الحظ، والحزن على الأموات. ومنها ما هو محمود كحزن الإنسان على تقصيره فى أمر دينه وبكائه على خطاياه.

٥- السماع فى أوقات السرور ومناسباته: كأيام العيد، وفى العرس، وعند قدوم الغائب وفى وقت الوليمة، وعند ولادة المولود وختانه وما إلى ذلك من المناسبات السارة، التى يكون فيها السرور محمودًا " فإن اظهار السرور المحمود بالشعر والنغمات، والرقص أيضًا محمود ".

٦- سماع العشاق تحريكًا للشوق وتهيجا للعشق: وتسلية للنفس وتحصيلًا للذة الرجاء والوصال... وهذا أيضًا منه الحلال ومنه الحرام، فيكون حلالًا عندما يكون المشتاق إليه ممن يباح وصاله كمن يعشق زوجته أو سريته أو جاريته. فإن باعها أو طلقها حرم عليه ذلك، كما حرم على من يتمثل صورة صبى أو أمراة لا يجوز له النظر إليها.

٧- سماع من أحب الله سبحانه وتعالى وعشقه واشتاق اليه، فلا ينظر إلى شىء الا رأى سبحانه وتعالى فيه ولا يقرع سمعه قارع إلا سمعه منه أو فيه. فالسماع فى حق الله تعالى مهيج لشوقه، ومؤكد لعشقه، ومستخرج من قلبه أحوالًا من المكاشفات والإشراقات لا يحيط الوصف بها – وهذا ما يسميه الصوفية بالوجد.

راى إخوان الصفا فى تحريم الموسيقى

" اعلم يا أخى أن غرض الأنبياء عليهم السلام فى وضعهم النواميس والشرائع وغرض الحكماء فى وضع السياسات ليس هو إصلاح أمور الدنيا فحسب بل غرضهم جميعًا من ذلك إصلاح الدين والدنيا جميعًا. فأما غرضهم الأقصى فهو نجاة النفوس من محن الدنيا وشقاوة أهلها وايصالها إلى سعادة الآخرة ونعيم أهلها... فأما الأشعار فقد كان الحكماء الإلهيون يلحنونها عند استعمالهم الموسيقى فى الهياكل وفى بيوت العبادات لترقيق القلوب القاسية، وتنبيه النفوس الساهية من نومة الغفلة، والأرواح اللاهية فى رقدة الجهالة ولتشويقها إلى عالمها الروحانى

ومحلها النورانى ودارها الحيوانية[1] ولأخراجها من عالم الكون والفساد ولتخليصها من غرق بحر الهيولى ونجاتها من أسر الطبيعة. وأما علة تحريم الموسيقى فى بعض شرائع الأنبياء عليهم السلام فهو من أجل استعمال الناس لها على غير السبيل التى استعملها الحكماء، بل على سبيل اللهو واللعب، والترغيب فى شهوات لذات الدنيا والغرور بأمانيها"[2].

الخلاصة فى موقف الإسلام من الموسيقى والغناء

مما سبق نرى أن الإسلام لم يقف من الموسيقى والغناء موقفًا عدائيًّا على الإطلاق بل رفض منهما فقط كل ما لا يتفق مع رسالة الإسلام الأخلاقية والاجتماعية. فرفض الغناء المخنث والماجن، وحرم من الغناء والآلات ما يثير الرغبات المحرمة ولكنه فى الوقت نفسه اباح الطيب والهادف منها.

وعلى الرغم من اختلاف الآراء وتضاربها حول موقف الدين الإسلامى من الموسيقى والغناء تاييدًا أو رفضًا، فإن الحقيقة الواقعة تفرض نفسها لحسم هذه القضية، وبالرغم من كثرة تلك الآراء التى تحرم هذا الفن على المسلمين فقد فرض هذا الفن نفسه على المجتمع الإسلامى بشكل لا يمكن لأحد أن يتجاهله.

فلقد أباح الإسلام استخدام الألحان فى بعض صورها منها تغبير القرآن والآذان حيث يقول أبن قتيبة لاقرار هذه الحقيقة (إن القرآن كان يغنى بقواعد لا تختلف عن القواعد الفنية المعتادة لألحان الغناء والحداء، ولقد أباح الفقهاء أنفسهم تغيير القرآن عند المالكية وأباحوا أيضًا تغيير الآذان عند الحنابلة).

والى جانب هذه الانواع المباحة من الالحان فقد اباح الإسلام الكثير من أنواع الموسيقى العربية الوثنية التى كانت منتشرة فى العصور الجاهلية والتى عجز الإسلام عن اخضاعها لسلطانه، كشأنه فى كثير من القوى السامية الاجتماعية الحية الأخرى

---

(١) الحيوانية: نسبة إلى الحيوان ويقصد بها الحياة فى الجنة. واللفظ على وزن فعلان ويتميز على لفظ حياة لما فى بنائه من حركة.

(٢) إخوان الصفا: المرجع السابق، ص٢١٠.

واضطر محمد صلى الله عليه وسلم مثل اباطرة الرومان المسيحيين إلى ان يوفق بين نفسه وبين المقاومة الاجتماعية حين وجد انه لا يستطيع ان يشكلها بحسب رغباته، فرضى عن المراسم الوثنية بل ملاهيها أيضًا ووهبها قيما قدسية جديدة[1].

ومن هذه الأنواع أناشيد الحج الوثنية وما يصحبها من تهليل بعد أن تم تشكيلها بما يوائم الإسلام، وأضيفت إليها بعض الآلات كالطبول والشاهين، وأصبحت أمرًا ضروريًا فى مناسك الحج عن المسلمين. ومنها أيضًا أغانى الحرب التى تحث على محاربة الكفار وتثير حمية المقاتلين، وقد كان اتخاذها فى المعارك والغزوات من عادات سيدنا على بن أبى طالب وخالد بن الوليد وغيرهما من القادة. ومنها أيضًا موسيقى الأعياد الوثنية التى ظلت قائمة واتخذها الإسلام فيما بعد فى الأعياد العامة مثل عيد الأضحى وعيد الفطر وعاشوراء، والأعياد الخاصة مثل مناسبات الزواج والميلاد والختان وعودة الغائب وغيرها من المناسبات السارة.

ولعنا نجمل القول فى موضوع مفهوم الموسيقى عند المسلمين، وموقف الدين الإسلامى منها بقول هنرى فارمر: أن العرب جعلوا من الموسيقى بهذه الطريقة خادمًا للاسلام وعرفت الموسيقى بهذه الصورة فى جميع الأقطار الإسلامية على الرغم من الإسلام نفسه.

رابعًا: آراء فلاسفة الإسلام فى تذوق الموسيقى وأثرها فى النفس

أشار المرحوم أحمد تيمور باشا إلى انه قد عثر على رسالة قديمة فى فن الموسيقى وأثره فى النفس، وهذه الرسالة مجهولة المؤلف مخطوطة ومحفوظة بالخزانة التيمورية بدار الكتب المصرية، وقد نشرتها لجنة نشر المؤلفات التيمورية فى كتاب (الموسيقى والغناء عند العرب) والرسالة بعنوان (الموسيقى أشرف العلوم وألطف الفنون) نورد فى هذا الموضع مقتطفات منها:-

(الحمد لله الذى شرف الإنسان بنطق اللسان، وفضله فى اختلاف الألفاظ والألحان وصرفه بتفضيل البيان والتبيان، وجعل طبعه لقيام الأوزان كالميزان،

---

(١) فارمر: المرجع السابق، ص٤٦.

أحمده حمدًا متلائم الأجزاء وأصلى وأسلم على نبيه محمد صلى الله عليه وسلم الذى شرف بوطء قدمه ظهر البراق وافتخر به الحجاز على العراق، وعلى آله وأصحابه الضاربين عند الإيقاع بالكفار والآخذين من ذوى الشرك بموجب الأوتار، وصلى الله عليه وعليهم ما ضجت بضجيج مثلث ومثنى، وما اضجعت الحجيج مثلث ومثنى).

أما بعد: فلما كان علم الموسيقى من أشرف العلوم الرياضية وألطف الفنون الواجبية، وهو حيث النفس وجلاء القلب ومجلى الكرب ومحرك الهوى ومسكن الألم ومنشئ الأفراح ومنفى الأتراح لعظم موقعه الصحيح الطبيعى، وأخذه بمجامع القلب، وكنت تطلعت إلى معرفة هذا العلم وأتقنته علمًا وعملًا وتدقيقًا وتحقيقًا ورأيت، من تقدم قد اشار إلى هذا العالم باشارات ورموز، وسلك به طريق السيميا والكيميا وطلب الكنوز، فأبهم وما أفهم فانقطع لذلك كثير من ذوى الأذهان الجامدة، ولم يصلوا إلى قليل من الفائدة، فأردت أن أوضح لهم هذا الطريق، وأسلك بهم نهج البيان والتصديق، فأقول - وبالله التوفيق: إن فن الموسيقى يفتقر إلى نغمات وضروب، وجعلتها نهاية للطالب والمطلوب.

الباب الأول فى ماهيته وموضوعه واشتقاق اسمه وفضله وبرهانه، ولم يوضع، ومن أخذ به من المتقدمين، وأراء الحكماء فيه، وآدابه، وفيه فصول: الأول ما هية الموسيقى وموضوعه. قال الفلاسفة: الموسيقى حكمة عجزت النفوس عن إظهارها فى الألفاظ فأظهرتها الأصوات البسيطة، فلما أدركتها عشقتها فاسمعوا من النفس حديثها (وقال أفلاطون: الموسيقى معشوق النفس، وهو منها، فلا ينبغى أن تمنع من معاشقة بعضها بضعًا، وقال أيضًا: الموسيقى مدرج أبناء الفلاسفة والفلسفية إلى عالم العقل لأن ظاهره لهو الحواس وباطنه لهو الحق، وسألت عن تفسير هذا التدريج فقيل: إن الموسيقى تحدث فى النفس الفاضلة بالفعل ما كان عندها بالقوة، وهو كالصقال فى الثوب والوشى.

والباب الثانى فى اشتقاق لفظ الموسيقى والغناء واللحن، ويضاف إلى الفصل الأول لفظة الموسيقى يونانية ومعناها (علم الألحان) وسماها المتأخرون: (الغناء)

لأن النفس تستغنى به عن غيره من الملاذ البدنية فى حال سماعه، واللحن ما ركب من نغمات ورتب ترتيبًا عجيبًا موزونًا مقرونًا ببيت من الشعر أو ما يوافقه من الكلام المسجع والقراءة باصطلاح العارف.

فضل الموسيقى ومنافعها

قال فيثاغورس: إن فضل الغناء على الكلام كفضل النطق على الخرس والدينار المنقوش على القطعة من الذهب، وزعم أهل الطرب أن الصوت الحسن والنغم الصحيح يسرى ويجرى فى العروق فيصفو له الدم وتنقى له النفس ويرتاح إليه القلب وتهتز له الجوارح وتخف له الحركات بالسماع ويعلل به المريض ويشغله عن التفكير، ولا يخفى أنه ما ينبغى لأم الطفل أن تنومه أثر البكاء حتى تغنى له وترقصه وتطربه ثم تنومه على الصوت الشجى خوفًا من انقباض الروح الروحانى وتولد سوء الأخلاق.

وقيل ان منافع الصوت والأنغام الشجية أنها يتوصل بها إلى نعيم الدنيا والآخرة لأن منها ما يبعث على الشجاعة ويحدث النشاط ويؤنس الوحيد ويريح التعبان ويسلى الكئيب ويبسط الأخلاق ويحض على اصطناع المعروف، ومنها ما يشوق إلى نعيم الاخرة والصلة بالعالم العلوى ويحض على الورع والعبادة والتجرد عن تبعات الدنيا وعلائقها وغير ذلك، فأما ما يبعث على الشجاعة فأنا لا ندرى طائفة إلا ولها عند حروبها شىء من الآلات والأنغام يجرونها مجرى السلاح فى الحركات كالرباب عند العرب والكمنجا للكرد والبوقات للفرنج وغير ذلك، وأما ما يحدث من النشاط فيكفى من ذلك ما نشاهده من نشاط الإبل بالحداء مما لا يشك فيه أحد فما ظنك بالبشر.

واما ما يؤنس الوحيد فإن كل من استوحش فى بر أو جدار يترنم أو يغنى فيأنس بصوته وها هنا دلائل اخر يضيق الوقت عنها. وأما ما يريح التعبان فإن سائر أرباب الصنائع إذا تعب أحدهم فغنى فاستراح إلى صوته، ومنهم من لا يسكت أبدًا كالبناء والقصاب، وأما ما يسلى الكئيب فإنا نرى العاشق إذا ذكر أحبابه استشط وكادت الحسرات والزفرات تحرق قلبه فيغنى أو يترنم فيبرد ما يجده حتى

أنه لو أدام ذلك مدة نهاره وليله لم يشبع. وأما – ما يشوق إلى نعيم الآخرة فاحوال سماعات المشايخ والصوفية والنساك والعلماء فمن ذلك قول أحمد ابن داؤد: إنى كنت أسمع الغناء عن المعتصم من مخارق فيقع على البكاء وأمثل فى نفسى الملكوت، وكان أبو يوسف القاضى يحضر مجلس الرشيد فيجعل مكان السرور بكاء يتذكر فيه نعيم الآخرة.

ومن فضل السماع أنه ليس فى الارض لذة تكتسب من أكل ومشرب وملبس ومنكح وصيد إلا وفيه مغبات على البدن وتعب للجوارح ما خلا السماع فإنه لا تعب فيه للجوارح ولا مغبات للبدن .

ويذكر أحمد تيمور قول صاحب الرسالة فى الموضع نفسه:

فصل فيما ذكره أهل الفلسفة من أهل هذه الصناعة

اللون الأبيض يوافقه من الأنغام مثل (المخالف والأشبه) واللون الأسود يوافقه مثل العراق، ومثل مخالف راست، ومثل مرعك) والحنطى اللون والحسن الوجه يوافقه مقام (الراست) والمشايخ الصوفية يوافقهم (بحر الثقيل)، والشباب والصبيان يوافقهم بحر (الخفيف) لموافقته طبعهم والله سبحانه وتعالى اعلم .

ويقول كاتب الرسالة أيضًا فى موضع آخر عن علاقة المقامات الموسيقية بالأبراج الفلكية والكواكب ما نصه: (وقال افلاطون ان أهل العلم والحكماء لم تضع الموسيقى للهوى ولا اللهو بل للمنافع الذاتية ولذة الـروح الروحـانية وبسط النفس وترطيب اليبوسات وتعديل السوداء وترويق الدم، وبنوه على الطبائع والاستقصات الأربعة والأمزجة وزعموا أن ذلك مستخرج من البروج الأثنى عشر.

وأما المنكرون لهذا العلم فذلك لأنهم لم يسمعوه الا فى الحانات والمسافر، وقد حرموه شرعًا لظنهم أنه عمل لهذا فقط، ولم يقفوا على أصوله ومعانيه وقصد ما وضع له فمن ذلك ما رواه " أبو النصر الفارابى: (إن هذا العلم استخرج من علم الهيئة وعلم الحكمة، وعلم الطبيعة، فإن له تعلقا بجميع هذه العلوم، فالمقامات

الاثنى عشر التى هى رأس الصناعة " الأول " راست وله من البروج الحمل، والثانى العراق وله من البروج الثور والثالث أصفهان وله من البروج الجوزاء والرابع الركند وله من البروج السرطان والخامس بزرك وله من البروج الأسد، والسادس زنكوله وله من البروج السنبلة، والسابع رهاوى وله من البروج الميزان والثامن الحسينى وله من البروج العقرب، والتاسع الحجاز وله من البروج القوس والعاشر بوسليك وله من البروج الجدى والحادى عشر نوى وله من البروج المريخ والثانى عشر عشاق وله من البروج الحوت.

وأما الأوزان فهى عنده سبعة: الأول كوشت وكوكبه زحل وهو بارد يابس والثانى نوروز وكوكبه المشترى وهو حار رطب والثالث سلمك وكوكبه المريخ وهو حار يابس والرابع شهناز وكوكبه الشمس وهو حار رطب والخامس المياه وكوكبه الزهرة وهو بارد رطب والسادس كردان وكوكبه عطارد وهو ممتزج والسابع حصار وكوكبه القمر وهو بارد رطب).

ويربط صاحب الرسالة بين المقامات الموسيقية والأمزجة كما جاء على لسان أبو نصر الفارابى " فيقول ": (أما المقامات فهى أربعة: الأول " يك كاه " وطبعه " الصفرا حار يابس والثانى " دوكاه " طبعه " الدم " حار رطب والثالث " سيكاه " وطبعه "البلغم" بارد رطب، والرابع " جاراكاه " وطبعه " السودا " بارد يابس).

وفى باب آخر من هذه الرسالة المخطوطة يربط المؤلف المقامات الموسيقية والأوقات المختلفة التى تناسب كل مقام مستشهدًا فى ذلك بها كتب الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادى من مشاهير أهل هذا الفن ومن المؤلفين[1] فيه قائلا:-

(وأما ما ذكره شيخ هذه الصناعة الشيخ صفى الدين عبد المؤمن فى الأوقات المناسبة لكل مقام: قال إن (الماياة) يناسب وقت الشروق، فإذا ارتفت ناسبها (الراست) فإذا صار ربع النهار فالعراق لأنه ما فى المقامات أوسع منه ولا ألطف، وقيل لوقت الظهر (مخالف الراست) وبعد الزوال (بوسليك) لكونه اسفل

(١) كتاب الرسالة الشرقية فى النسب التأليفية.

الطبقات ومطلعه أول الهبوط – وأول البرودة كذلك إلى القرب من أول النهار، وقبل الغروب (العشاق) وبعد الغروب (النواة) لأنه ما فى الأوقات ألطف ولا أرطب ولا أروح ولا أفضل ولا أطيب من هذا الوقت، كذلك هذا المقام موافق لهذا الوقت، وأذا انقضى النصف الأول من الليل ففى تلك الساعة (أصفهان) وعند السحر (زنكلاه) فانه موافق.وروى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يقرأ القرآن وقت السحر من هذا المقام وإذا قرب الصباح (رهاوى) وعند الصباح (حسينى).

التأثير الفسيولوجى للموسيقى

يتعرض أبو حيان التوحيدى فى موضوع تذوق الموسيقى إلى جانب هام من جوانب الخبرة الجمالية، تلك هى التأثيرات الفسيولوجية التى تنعكس على المتذوق عند مروره بالتجربة الاستماعية عند سماع الموسيقى، ويسأل التوحيدى أستاذه مسكوية لم صار من يطرب الغناء ويرتاح لسماع يمد يده ويحرك راسه، وربما قام وجال ورقص ولغز وصرخ، وربما غنى أوهام وليس هكذا من يخاف فإنه يقشعر وينقبض ويوارى شخصه ويغيب أثره ويخفض صوته ويقلل حديثه؟

ولقد أجاب أبو على مسكوية رحمه الله على تساؤل التوحيدى[1]: هذه المسالة قد تقدم الجواب عنها عند كلامنا عن سبب السرور والغم حيث قلنا أن النفس عند السرور تبسط الدم فى العروق إلى ظاهر البدن وانها عند الغم تحصره بانحصار الحرارة إلى عمق البدن وإلى منشأها من القلب ما يكثر هناك البخار الدخانى ويبرزه إلى ظاهر البدن، واشتقاق اسم الغم يدل معناه لأن القلب يلحقه ما يلحق الشىء الحار إلى غم فيمنع ذلك الحرارة من الانتشار والظهور إلى سطح البدن؛ ولذلك يتنفس الإنسان عند الغم تنفسًا شديدًا كثيرًا لحاجة القلب إلى هواء يخرج عن الفضلة الدخانية التى فيه ويجلب له هواء آخر صافيًّا ينمى الحرارة ويروقها كالحال فى النار التى من الدخان.

(١) الهوامل والشوامل: م١٥٥، ص٢٣٥.

وهاتان الحالتان متلازمتان أعنى مزاج القلب وحركة النفس وذلك أنه أن عرض للنفس انقباض غارت الحرارة من اقطار البدن إلى عمقه، وإن اتفق لمزاج البدن غؤور من الحرارة وانحصار إلى ناحية القلب انقبضت النفس لأن أحدهما ملازم للآخر وتابع له ولهذا ظن قوم أن النفس مزاج ما وظن آخرون انها حال تابعة لمزاج البدن، والخمر وما يجرى مجرها من الأشربة والأدوية التى تبسط الحرارة بلطفها وتنميها وتنشرها إلى ظاهر البدن يعرض منها السرور والطرب، والأدوية التى تبرد البدن وتقبض الحرارة يعرض منها ضد ذلك، والمزاج السوداوى معه أبدًا الغم والمزاج الدموى معه أبدًا السرور، وكما أن الأدوية والأغذية يعرض منها للمزاج هذا العارض وتتبعه حركة النفس فكذلك الحديث والألحان وصوت الآلات من الأوتار والمزامير تحرك النفس أيضًا ويتبع ذلك حركة مزاج البدن لاتصال المزاج بالنفس ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما فى الآخر ويتبع أحدهما فعل الآخر.

وفى المعنى نفسه يقول عفيف بهنسى[1] فى مجال الإدراك الجمالى عند التوحيدى أنه انفعال شديد يؤدى إلى حركات طائشة وقد يؤدى إلى الموت.

ويستشهد المؤلف فى كتابه بما قاله أبو على مسكويه على لسان التوحيدى فى هذا المعنى " وقد علمنا أن دم القلب الذى له اعتدال ما إذا انتشر فى البدن ورق السرور أكثر مما ينبغى أو عاد واجتمع إلى القلب بالغم أكثر مما ينبغى عرض من كل واحدة من الحالتين الموت، أو ما يقارب الموت بحسب قوة الأثر "[2]

ولعل حديث التوحيدى هذا عن الأثر الفسيولوجى للموسيقى يرتبط ارتباطًا وثيقا بأبحاث ودراسات علماء النفس والجمال المعاصرين وما تعرضت له العلوم التجريبية التى فسرت الخبرة الجمالية فى هذا القرن، وما تمخضت عنه الإستاطيقا الفسيولوجية التى تربط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وبوظائف الأعضاء، ومن علماء هذا الاتجاه فى ميدان علم النفس (لوتزة) و(فيشر)، اما فى علم

(١) علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى، بغداد، ١٩٧١م، ص٤٣.
(٢) الهوامل والشوامل: م٩٣، ص٢٣٢.

الجمال فيبرز اسم (ليبس) ١٨٥١ – ١٩٤١ الذى أطلق على هذه الحركات الحسية المصاحبة لعملية الاستمتاع الجمالى اسم الاسقاط أو التقمص (Feelinginto) وفى هذا المجال يفرق العالم (موللر فرنفلر) بين نوعين من المتذوقين هما (الناظر) و(المشارك) وقد اطلق عليهما (كارول جروز) (المتأمل السلبى والمتأمل الإيجابى) والمتأمل السلبى فى رآيه هو المتذوق لفنون الصورة الساكنة كالعمارة والرسم حيث يقف دوره عند حد المشاهدة، أما المتأمل الايجابى فهو متذوق فنون الفعل والحركة كالرقص والموسيقى والتمثيل، وهو فى هذه الحالة متذوق ومشارك إيجابى.

تأثير الألحان عند الفارابى

وفى كتاب (الموسيقى الكبير) يقول أبو النصر الفارابى: " والألحان بالجملة على ما قد قلناه فى موضوع آخر صنفان: على مثال ما عليه من سائر المحسوسات الأخرى المركبة مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف لتلحق الحواس منه لذة فقط من غير أن توقع النفس شيئًا آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور ما آخر، والصنف الأول قليل الغناء والنافع منها هو الصنف الثانى من الألحان الكاملة "[١].

أثر الموسيقى والغناء على غير الإنسان:

تحفظ لنا المصادر التاريخية والآثار الأدبية منذ القدم الكثير من الوقائع والطرائف والأحداث التى أن دلت على شىء فإنما تدل على ذلك الأثر النفسى البعيد التى تحدثه الموسيقى والأنغام والغناء على مختلف الكائنات الحية من حيوان وطير ونبات عند سماعها إياها.

ومن هذه الوقائع ما يرجع إلى أقدم الرسالات السماوية ما ذكره، وهب بن منبه[٢] عن الألحان: أن نبى الله داوود عليه السلام كان يقرأ الزبور وهو أحد الكتب الأربعة بسبعين لحنا كل لحن لا يشبه الآخر وكان يحنن الطيور إليه وتصطف على

(١) محمد أبو النصر الفارابى: مخطوط رقم ٣٥١ فنون جميلة بدار الكتاب المصرية، ص٤٥٩، كشفه د. بشر فارس.

(٢) أحمد تيمور باشا: المرجع نفسه، ص١٣٠.

رأسه وتتساقط فى مجلسه، وتستأنس الوحوش إليه، وتحف به الهوام والجن والأنس، وتسبح معه الجبال، وكان إذا قرأ يركد الماء الجارى ويقف الهواء، ويعرق المحموم ويفيق المغمى عليه، فلا ينفض مجلسه إلا وقد مات من الناس خلق كثير حتى أن الرجل كان إذا خرج إلى مجلس داود يوصى أخاه أو ولده أو جاره " إننى متوجه إلى مجلس داود فإن أنا مت، فوصيتى إلى أهلى كذا وكذا وكل هذا من حنين الأرواح إلى ما كانت تأنس فى الأزل من نغمات دوران الأفلاك ".

وقال أيضًا فى هذا الصدد صاحب الرسالة المجهولة التى أشار إليها أحمد تيمور باشا أن جماعة ثابتى العدالة مسموعى القول من أهل زمانه حضروا مع الشيخ صفى الدين عبد المؤمن مجلسًا ببستان ببغداد وهو يضرب العود فأقبل عليهم بلبل وأخذ يقترب منهم تدريجيًا حتى أصبح بينهم وظل يرفرف بجناحيه ويصغى إلى العزف، وكلما سكت العزف صاح إلى أن تفرقت الجماعة بعد عشر ساعات من النهار.

ومن ذلك أيضًا ما روى عن (سلام الحادى) أشهر حادى فى الدولة العباسية أنه قال يومًا للمنصور: يا أمير المؤمنين مر الجمالين بأن يظمئوا الإبل ثم يوردوها الماء فأنى آخذ فى الحداء فترفع رؤسها وتترك الشرب، ففعلوا ما قال، ومنها ما قيل من أن الصيادين يصيدون الفيلة والغزلان بالسماع والآت الطرب إذ أنها تلهيها فتسهو عن الرعى والهرب حتى تؤخذ وتصطاد، وكذلك يصطاد السماكون الأسماك بالأصوات الشجية حيث تجتمع إلى الشباك عند سماعها، ومنها أيضًا ما ذكره الأصفهانى من أن الظباء الظافرة كانت تأتى لسماع ألحان مخارق فإذا ما سكت عادت إلى نفورها وشرودها[1]. ومنها ما رواه منصور المهدى عن شقيقه إبراهيم المهدى عندما كان يغنى فى أحد الأيام عند (محمد الأمين) قال منصور: وغنى يؤمئذ على أشد طبقة يتناهى إليها فى العود وما سمعت مثل غنائه يؤمئذ قط، ولقد رأيت منه شيئًا عجيبًا – لو حدثت به ما صدقت – كان إذا ابتدأ يغنى أصغت الوحوش

(١) الأغانى: ج٢١، ص٢٣٧.

إليه ومدت أعناقها ولم تزل تدنو منا حتى تكاد أن تضع رؤوسها على الدكان الذى كنا عليه، فإذا سكت نفرت وبعدت عنا حتى تنتهى إلى أبعد غاية يمكنها التباعد عنا فيها. وجعل الأمين يعجبنا من ذلك وانصرفنا بالجوائز بما لم ننصرف بمثله قط .

ولعل الأطرف ما روى فى أثر الموسيقى والألحان على الكائنات الحية غير الآدمية ما ورد فى كتاب (المنتقى من جامع الفنون) وهذا نصه(١): "زعم قوم أن النبات له حس وحركة إرادية وذلك لما رأوه منه ما يميل مع الشمس كالشقايق والخبازى، وزعم آخرون أن له مع الحس والحركة الإرادية عقلًا وفهمًا. ومما يوهم صحة دعواهم ومما زعموه ما حكاه جمال الدين محمد إبراهيم الوراق الملقب بالوطواط قال: حكى لى القاضى فخر الدين إبراهيم بن على قال: مررت بقرية من قرى بعلبك تسمى الرمانة فرأيت فى بقعة منها نبتا يشبه المنثور فى لونه ونوره فوقفت متعجبا منه فقال لى بعض الظرفاء أنه يريك منه عجبا، قلت: وما هو: قال يغنى له بيتان معروفان، فلا يزال يهتز حتى تسقط أوراقه، ويذبل وسأريك ذلك، ثم أنشد يغنى البيتبن ويوقع بكفه:

يا ساكنا بالبلد البلقع ** ويا ديار الطاعنين أسمعى

ها هى أطلالى ولكنها ** ديار أحبابى فنوحى معى

قال فخر الدين: فوالله لقد رأيت ما حولنا من ذلك النبات يهتز كأنها أصابته ريح عاصفة حتى تناثرت ورقاته وذبلت طاقاته).

ومن هذه الأمثلة التى تدلل على أثر الألحان فى النفس عند الطير والحيوان، ما يقوله الإمام الغزالى رحمه الله عن تأثير الجمال بالحداء قال(٢): (حكى أبو بكر محمد ابن داود الدينورى المعروف بالرقى قال: كنت فى البادية فوافيت قبيلة من قبائل العرب فاضافنى رجل منهم أدخلنى خباءه فرأيت فى الخباء عبدًا أسود مقيدًا بقيد، ورأيت جمالا قد ماتت بين يدى البيت وقد بقى منها، جمل وهو ناحل ذابل كأنه

(١) احمد تيمور باشا: المرجع نفسه، ص٢٩.
(٢) إحياء علوم الدين: ج٢، ص٢٣٥.

ينزع روحه، فقال لى الغلام: أنت ضيف ولك حق فتشفع لى عند مولاى فإنه مكرم لضيفه فلا يرد شفاعتك فعساه يحل القيد عنى، فلما أحضروا الطعام امتنعت وقلت: لا أكل ما لم تشفع فى هذا العبد، فقال: إن هذا العبد قد افتقرنى واهلك جميع مالى، فقلت ماذا فعل فقال: إن له صوتًا طيبًا، وإنى كنت أعيش من ظهور هذه الجمال فحملها احمالا ثقالا وكان يحدو بها حتى قطعت مسيرة ثلاث ليالى فى ليلة عن طيب نغمته، فلما حطت أحمالها موتت كلها إلا هذا الجمل الواحد، ولكن أنت ضيفى فأكرمتك قد وهبته لك قال: فأحببت أن أسمع صوته فلما أصبحنا أمره أن يحدو على جمل يستقى الماء من بئر هناك فلما رفع صوته هام ذلك الجمل وقطع حباله ووقعت أنا على وجهى، فما أظن أنى قد سمعت صوتا أطيب منه .

وفى هذا المقام أيضًا يقول إخوان الصفا[1] فى احدى رسائلهم: (وتستعمل هذه الصناعة للحيوانات أيضًا مثل ما يستعمله الجمالون من الحداء فى الأسفار وفى ظلمة الليل لينشط الجمال فى السير ويخفف عليها ثقل الأحمال، ويستعملها رعاة الغنم والبقر والخيل عند ورودها الماء من الصفير ترغيبا لها فى شرب الماء ويستعملون لها أيضًا ألحانا آخر عند هيجانها للنزو والسفاد، وألحانا آخر عند حلب ألبانها لتدر، ويستعمل لصيد الدراج[●] والقطا وغيرها من الطيور وألحانا فى ظلم الليل يوقع بها حتى تؤخذ باليد).

تفسير التوحيدى لتذوق الموسيقى

لعل كل هذا ما لاحظه أبو حيان التوحيدى مما للموسيقى والالحان من تأثيرات سيكولوجية على كل من يسمعها إنسانًا كان أو حيوانًا أو طيرًا أو نباتًا.

وهذا ما آثار دهشة التوحيدى وحيرته الأمر الذى دفعه إلى سؤال مسكويه ما سبب تصاغى البهائم، والطير إلى اللحن الشجى والجرم الندى: وما الواصل منه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يتأتى على نفسه؟

---

(١) الرسالة الخامسة: الموسيقى، ص١١٨، طبع بيروت.

● طائر جميل المنظر ملون الريش.

ولكن ما يلبث أن يجئ الرد على كل هذه التساؤلات للتوحيدى من أبى على مسكويه رحمه الله قال[1]: " إذا قد قلنا ما الذى يصل إلى النفس من آثار الصوت وما المحبوب منه وما المكروه على طريق الإجمال من القول، فقد تبين أن الافراط منه والخروج إلى إحدى الجهتين يؤثر بحسب ذلك، وقد تبين فى مواضع كثيرة أن النفس والبدن كل واحد منهما متشبك بالآخر وكثيرا ما يظهر أثر أحدهما فى الآخر فإن الأحوال النفسية تفيد مزاج البدن ومزاج البدن أيضًا يغير أحوال النفس، فإذا قوى اثر ما فى النفس حتى يتفاوت به المزاج ويخرج من اعتداله لم يقبل أثر النفس وعرض منه الموت، فما أكثر ما تؤثر الأجسام فى الأجسام تاثيرًا طبيعيًا فيتأذى ذلك الأثر إلى النفس فتعرض لها حركة ما وتصير تلك سببا لتاثير أخر فى الجسم يكون به انتفاضه وخروجه من الاعتدال، وإذا تأملت ذلك فى الأشياء المغضبة والمحزنة إذا كانت قوية تبين لك ذلك فهذا كان فى هذا الموضع، وان احببت الاتساع فيه فعليك بكتب الموسيقى فإنها تشفيك إن شاء الله).

رأى الغزالى فى تذوق الموسيقى والغناء

يقول الغزالى عن الصوت الجميل الحسن سواء كان صوتًا بشريًا أم آليًا، أنه محرك للقلب ومهيج لما هو الغالب عليه، ثم يرد فى رحمة الله فيقول[2]: (لله سبحانه وتعالى سر فى مناسبة النغمات الموزونة للأرواح حتى أنها لتؤثر فيها تأثيرًا طيبًا، فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن، ومنها ما ينوم ومنها ما يضحك ويطرب ومنها ما يستخرج من الأعضاء على وزنها باليد والرجل والرأس. ولا ينبغى أن يظن أن ذلك لفهم معانى الشعر بل هذا جار فى الأوتار حتى قيل: من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود واوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج، وكيف يكون ذلك بفهم المعنى وتأثيره مشاهد فى الصبى فى مهده فإنه يسكنه الصوت الطيب عن بكائه وتنصرف نفسه عما يبكيه إلى الإصغاء إليه، والجمل فى بلادة طبعة يتأثر بالحداء، تأثيرا يستخف معه الأحمال الثقيلة ويستقصر لقوة نشاطه فى سماعه المسافات الطويلة،

---

(١) الهوامل والشوامل: ص٢٣٠ وما بعدها.

(٢) إحياء علوم الدين: ج٢، ص٢٧٥.

وينبعث فيه من النشاط ما يسكره، ويولهه، فتراه إذا طالت عليها البوادى واعتراها الاعياء والكلل تحت المحامل والأحمال إذا سمعت منادى الحداء تتمد أعناقها وتصغى إلى الحادى ناصبة آذانها وتسرع فى مسيرها حتى تتزعزع عليها أحمالها ومحاملها، وربما تتلف أنفسها من شدة السير وثقل الحمل وهى لا تشعر به لنشاطها. إذًا تأثير السماع فى القلب محبوس ومن لم يحركه السماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحانية، زائد فى غلظ القلب وكثافته على الجمال والطيور بل سائر البهائم، فإن جميعها تتأثر بالنغمات الموزونة. ومهما كان النظر فى السماع باعتبار تأثيره فى القلوب لم يجز أن يحكم فيه مطلقا بإباحة ولا تحريم بل يختلف ذلك بالأحوال والأشخاص واختلاف طرق النغمات فحكمه حكم ما فى القلب)

وقال أبو سليمان (السماع لا يجعل فى القلب ما ليس فيه، ولكن يحرك ما هو فيه).

رأى إخوان الصفا فى تأثير الموسيقى

يفسر إخوان الصفا ماهية الموسيقى وطبيعة هذا الفن، وتأثير الموسيقى فى النفوس بقولهم[1]: (إن كل صناعة تعمل باليدين فإن الهيولى الموضوعة فيها ان هى أجسام طبيعية ومصنوعاتها كلها أشكال جسمانية إلا الصناعة الموسيقية فإن الهيولى الموضوعة فيها مظاهر كلها جواهر روحانية، وهى نفوس المستمعين، وتأثيراتها فيها مظاهر كلها روحانية أيضًا، وذلك أن ألحان الموسيقى أصوات ونغمات، ولها فى النفوس تأثيرات - كتاثيرات صناعات الصناع فى الهيوليات الموضوعية فى صناعاتهم. فمن تلك النغمات والأصوات ما يحرك النفوس نحو الأعمال الشاقة، والصنائع المتعبة وينشطها ويقوى عزيمتها على الأفعال الصعبة المتعبة للأبدان التى تبذل فيها مهج النفوس وذخائر الأموال وهى الأحان المشجعة التى تستعمل فى الحروب وعند القتال فى الهيجاء، ولا سيما إذا غنى معها بأبيات موزونة فى وصف الحرب ومديح الشجعان، ومن الأبيات الموزونة أيضًا ما يثير الأحقاد الكامنة ويحرك النفوس الساكنة، ومن الألحان والنغمات أيضًا ما يسكن ثورة الغضب ويحل

---

(١) رسائل إخوان الصفا: الرسالة الخامسة، ص١٨٣ (دار صادر بيروت).

الأحقاد ويوقع الصلح ويكسب الألفة والمحبة، فمن ذلك ما يحكى أن فى بعض مجالس الشراب اجتمع رجلان متغاضبان وكان بينهما ضغن قديم وحقد كامن فلما دار الشراب بينهما ثار الحقد والتهبت نيران الغضب وهم كل واحد منهما بقتل صاحبه فلما أحس الموسيقار بذلك منهما وكان ماهرا فى صناعته غير نغمات الأوتار وضرب اللحن الملين المسكن وأسمعهما وداوم حتى سكن ثورة الغضب عنهما وقاما وتعانقا وتصالحا)

(فقد تبين بما ذكرنا أن لصناعة الموسيقى تأثيرات فى نفوس المستمعين مختلفة كختلاف تأثيرات صناعات الصناع فى الهيوليات الموضوعة فى صناعاتهم فمن أجلها يستعملها كل الأمم من بنى آدم وكثير من الحيوانات أيضًا، ومن الدليل على أن لها تأثيرات فى النفوس استعمال الناس لها تارة عند الفرح والسرور فى الأعراس والولائم والدعوات، وتارة عند الحزن والغم والمصائب وفى المآتم، وتارة فى بيوت العبادات وفى الأعياد وتارة فى الأسواق والمنازل وفى الأسفار وفى الحضر، وعند الراحة والتعب، وفى مجالس الملوك ومنازل السوقة، ويستعملها الرجال والنساء والصبيان والمشايخ والعلماء والجهال والصناع والتجار وجميع طبقات الناس.

الموسيقى والإيقاع فى القرآن الكريم

الإيقاع هو نظام عام للوجود وهو أساسى جوهرى تقوم عليه سائر الفنون، أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية، مهما كانت لغتها التى تعبر بها، ومهما كانت وسائطها وتقنياتها، ومهما كانت الحواس البشرية التى تخاطبها.

والإيقاع هو الترديد المتواصل لنظام معين بحيث يتحقق انسجام هذا الترديد، اثناء استمراره واتصاله. ويمكن أن ندرك هذا الإيقاع فى حياتنا اليومية إذا تاملنا موجات البحار وأشكال الكثبان الرملية وتوزيع السحب فى السماء وانتشار الأشرعة البيضاء على صفحة الماء.

ويرجع الإحساس بالإيقاع وتكوين ما يسمى بالحاسة الموسيقية عند الإنسان إلى تلك الصلة الوثيقة التى اكتشفها الباحثون بين الإيقاع وبين النظام الذى تسير عليه حركة الجسم الإنسانى بل حركة الطبيعة بأسرها، فلجسم الإنسان حركات إيقاعية

سريعة كحركات التنفس، وحركات إيقاعية بطيئة كتعاقب الجوع والشبع والنوم واليقظة. وفى الطبيعة إيقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل والنهار وإيقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلًا عضويًّا أو طبيعيًّا ما دامت الحركة الإيقاعية فيها تردد لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانى أو فى الطبيعة الخارجية"(١).

وعند الحديث عن الإيقاع نتذكر رأى (سوريو) عندما أدرك وجود عناصر أساسية تشترك فيها كل الفنون التعبيرية (الزمانية) والتشكيلية (المكانية) فقال مقولته الشهيرة: (إن كل الفنون تصبو إلى الموسيقى)، ولعل سوريو قد أدرك بذلك ان أغلب العناصر المشتركة تميزا هو الإيقاع(٢).

والإيقاع فى الموسيقى هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أى أنه هو النظام الوزنى للأنغام فى حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنظم المطرد، ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة ضربات بشكل منتظم على نحو نتوقعها معه الآذان كلما آن أوانها "(٣).

والايقاع فى الموسيقى العربية ظاهرة واضحة جلية تميزها بحق عن الموسيقى الغربية، فإذا كان الإيقاع فى الموسيقى الغربية ضمنيًّا باطنيًّا، فإننا نجده فى الموسيقى العربية صريحًا ظاهرًا؛ بمعنى أنه له كيان مستقلًا يسير مع اللحن ذاته ولكنه لا يندمج فيه حيث تميزه الآذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته.

ويتحقق الإيقاع فى الأدب العربى وفنون القول بصفة عامة، وفى فن الشعر بصفة خاصة فى تلك الصور البلاغية التى عرفها الشعراء والبلاغيون العرب تحت مسميات فن البديع الذى اشتهر العرب به وهو أحد فروع اللغة العربية وميدانه اللفظ وجمالياته وبلاغته ومحسناته، حيث عن طريق هذه المحسنات تتجسد الصورة الجمالية فى أساليب التعبير شعرًا أو نثرًا، ويتحول التصوير من المبهم الغامض

---

(١) فؤاد زكريا: التعبير الموسيقى، مكتبة مصر، ص٢١.
(٢) بدر الديب: رأى سوريو فى ماهية الفن، مجلة علم النفس، فبراير ١٩٥٣م.
(٣) فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص٢٠.

والمجرد إلى الصورة الحسية الملموسة التى تقوى المعنى وتؤكده وتجسده إلى جانب تأثيرها الجمالى على الأذن السامعة بما تحمله من جماليات الإيقاع اللفظى ووسائله، حيث أن "التوافق الصوتى فى الوزن الشعرى يشبه التوافق فى اللحن الموسيقى وأساسه الإنسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد بينما اللحن الموسيقى اصوات منسجمة متعاقبة"(١)

ولما كان النقاد العرب يولون كل اهتمامهم وعنايتهم لجمال الشكل والصورة، فقد بذل الشعراء قصارى جهدهم كى يوفروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعى فى اصوات الألفاظ وفى دلالاتها أيضًا، وحاول النقاد كشف قوانين ذلك الإيقاع، تلك القوانين التى من شأنها أن تجعل الصورة الشعرية صورة جميلة فكانوا يحاسبون الشعراء حسابًا عسيرًا وفقًا لقوانين الإيقاع المعروفة لديهم.

" ويلاحظ علماء لغتنا العربية أن العرب القدماء تفننوا فى طرق ترديد الأصوات فى الكلام حتى يكون له نغم موسيقى، وحتى يسترعى الأذن بألفاظه كما يسترعى القلوب والعقول بمعانيه مما يدل على مهارتهم فى نسج الكلمات وبراعتهم فى ترتيبها وتنسيقها والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ فى الأسماع بحيث يصبح البيت الشعرى أو الجملة من الكلام اشبه بفاصلة موسيقية متعددة النظم مختلفة الألوان، يستمع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية "(٢)

واذا كنا فى هذا الكتاب نتجه إلى تلمس الصورة الجميلة فى التعبير القرآنى فيما يرتبط بفن الموسيقى، فاننا يقينا نوجه هذا السعى إلى تقصى عنصر الإيقاع على وجه الخصوص، وإذا كان الإيقاع الموسيقى هو أحد وسائل تحقيق التناسق الفنى الذى يبلغ ذروته فى تصوير القرآن، فإن معظم الباحثين فى بلاغة القرآن لم يتجاوز حديثهم ذلك الإيقاع الظاهرى الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها، ولم يرتقى إلى إدراك التعدد فى الأساليب الموسيقية وتناسقها مع الجو الذى تطلق فيه

---

(١) المرجع نفسه: ص٢٢.

(٢) فاروق شوشة: جمال العربية، مرجع سابق، ص٢٠٩.

ووظيفتها التى تؤديها فى كل سياق بالرغم من وضوح هذه الأساليب جد الوضوح فى القرآن.

ومن هذه الأنواع الإيقاعية فى التعبير القرآنى: النظم الخاص لكل موضوع ظاهر وانسجام الحروف فى الكلمة المفردة، وانسجام الألفاظ فى الفاصلة الواحدة، وتنوع نظام الفواصل والقوافى، وتموج الإيقاع باختلاف تموجه واتجاهاته، واختلاف زمن الإيقاع تبعا لمدى الفواصل طولا أم قصرًا[1]

وحيث أن الكاتب ليس لغويًا ولا موسيقيًا، فما يحتاجه الربط بين الإيقاع فى اللغة، والايقاع فى الموسيقى من علم لا يتهيأ له فسوف يكتفى الكاتب فى هذا الصدد بعرض بعض الأمثلة المحددة كما وردت بنصها:

١ - ﴿ وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ ﴿١﴾ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ ﴿٢﴾ وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ﴿٣﴾ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ﴿٤﴾ عَلَّمَهُ شَدِيدُ الْقُوَىٰ ﴿٥﴾ ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَىٰ ﴿٦﴾ وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَىٰ ﴿٧﴾ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ ﴿٨﴾ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾ فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ ﴿١٠﴾ مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَىٰ ﴿١١﴾ أَفَتُمَارُونَهُ عَلَىٰ مَا يَرَىٰ ﴿١٢﴾ وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴿١٦﴾ مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴿١٧﴾ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَىٰ ﴿١٨﴾ أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّىٰ ﴿١٩﴾ وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَىٰ ﴿٢٠﴾ أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ ﴿٢١﴾ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ ﴿٢٢﴾ ﴾ النجم: ١ - ٢٢

" وهذه الفواصل متساوية فى الوزن تقريبًا متحدة فى حرف التقفية تمامًا ذات إيقاع موسيقى ينبعث من تآلف الحروف والكلمات، ومرده إلى الإحساس الداخلى والإدراك الموسيقى الذى يفرق بين إيقاع موسيقى وآخر، ولو اتحدت الفواصل والإوزان، والايقاع الموسيقى هنا متوسط الزمن تبعا لتوسط الجملة فى الطول متحد تبعا لتوحد الأسلوب الموسيقى مسترسل الروى كجو الحديث الذى يشبه التسلسل القصصى "[2]

---

(١) عرض لها تفصيليًا مع التمثيل سيد قطب فى كتابه (التصوير الفنى فى القرآن) عرضًا فنيًا ممتعًا بالاستعانة بالموسيقار المبدع محمد حسن الشجاعى.

(٢) سيد قطب: المرجع السابق، ص٨٨.

٢ - ﴿ كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ ﴿٢٦﴾ وَقِيلَ مَنۡۜ رَاقٖ ﴿٢٧﴾ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلۡفِرَاقُ ﴿٢٨﴾ وَٱلۡتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ
﴿٢٩﴾ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوۡمَئِذٍ ٱلۡمَسَاقُ ﴿٣٠﴾ فَلَا صَدَّقَ وَلَا صَلَّىٰ ﴿٣١﴾ وَلَٰكِن كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ ﴿٣٢﴾ ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰٓ
أَهۡلِهِۦ يَتَمَطَّىٰٓ ﴿٣٣﴾ أَوۡلَىٰ لَكَ فَأَوۡلَىٰ ﴿٣٤﴾ ثُمَّ أَوۡلَىٰ لَكَ فَأَوۡلَىٰٓ ﴿٣٥﴾ أَيَحۡسَبُ ٱلۡإِنسَٰنُ أَن يُتۡرَكَ سُدًى ﴿٣٦﴾ أَلَمۡ
يَكُ نُطۡفَةٗ مِّن مَّنِيّٖ يُمۡنَىٰ ﴿٣٧﴾ ثُمَّ كَانَ عَلَقَةٗ فَخَلَقَ فَسَوَّىٰ ﴿٣٨﴾ ﴾ القيامة: ٢٦ - ٣٨

" النسق هنا جعل الصورة الثانية هى الماضية التى انطوت معها الدنيا، والصورة الأولى هى الحاضرة والتى يعانيها ولا يخلص معها ليرى هذا الذى التف منه الساق بالساق من الهول والرعب أو من الداء والألم وبلغت روحه التراقى وتساءل من تساءل: ألا من راق يرقيه ويرفع عنه هذه الحال كما يرقى المصروعون والممسوسون، وظن أنه مفارق اهله هؤلاء ليرى صورته هذه ويستحضر صورته الأخرى، يوم ان كذب وتولى وذهب إلى أهله يتمطى "[١]

٣ - ﴿ قَالَ أَفَرَءَيۡتُم مَّا كُنتُمۡ تَعۡبُدُونَ ﴿٧٥﴾ أَنتُمۡ وَءَابَآؤُكُمُ ٱلۡأَقۡدَمُونَ ﴿٧٦﴾ فَإِنَّهُمۡ عَدُوّٞ
لِّيٓ إِلَّا رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿٧٧﴾ ٱلَّذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهۡدِينِ ﴿٧٨﴾ وَٱلَّذِي هُوَ يُطۡعِمُنِي وَيَسۡقِينِ ﴿٧٩﴾ وَإِذَا
مَرِضۡتُ فَهُوَ يَشۡفِينِ ﴿٨٠﴾ وَٱلَّذِي يُمِيتُنِي ثُمَّ يُحۡيِينِ ﴿٨١﴾ وَٱلَّذِيٓ أَطۡمَعُ أَن يَغۡفِرَ لِي
خَطِيٓـَٔتِي يَوۡمَ ٱلدِّينِ ﴿٨٢﴾ ﴾ الشعراء: ٧٥ - ٨٢

" فقد خطفت ياء المتكلم فى (يهدين، يسقين، يشفين، يحين) محافظة على حرف القافية مع (تعبدون، الأقدمون، والدين) ومثله خطف الياء الأصلية فى الكلمة"[٢]

وهكذا راع القرآن خيال القارئ وحس السامع، وسحر وجدانه، وأخذ أسماعه وهز مشاعره، لما فيه من منطق ساحر وجمال باهر وتصوير جميل وإيقاع موسيقى آخاذ، وجمع بين مزايا النثر والشعر وتحرر من قيود القافية الواحدة والتفعيل التام، واخذ فى الوقت ذاته من الشعر موسيقاه الداخلية والفواصل المتقاربة التى تغنى عن التفاعيل، والتقفية التى تغنى عن القوافى، واخذ من الموسيقى جمال الإيقاع المتعدد والمتنوع، ومن التصوير التشكيلى جمال التمثيل والتجسيم والتخييل، والتلوين

(١) سيد قطب: المرجع السابق، ص٨٦.
(٢)المرجع نفسه ، ص٩٨.

والتظليل فجمع كل فنون الشكل والصوت والكلمة فى كل معجز.. إنه كل معانى الكمال.. والجلال.. والجمال).

خامسًا: الموسيقى والتصوف الإسلامى

يقوم مفهوم التصوف على فكرة اعتزال الناس، والبعد عن الأوضاع السائدة فى المجتمع، وطلب الزهد والتقشف والانقطاع للعبادة. وذلك بهدف التوبة والرجوع إلى الله والتقرب اليه.

ولا غرابة فى هذا، فإن التاريخ يحكى لنا أن كثيرًا من الأنبياء وأرباب الرسالات قد لجأوا إلى هذا السبيل عندما ضاقوا ذرعًا بمجتمعهم وما ساده من فساد، وبقومهم وما يدعون إليه من دون الله، كما أن الإنسان كثيرًا ما تمر به لحظات يشعر فيها بالرغبة الجامحة للاختلاء بنفسه بعيدا عن صخب المجتمع، وضجيج الحياة وضوضائها.

وترجع جذور ظاهرة التصوف فى المجتمع الإسلامى إلى عهد الخلفاء والصحابة والمسلمين الأوائل الذين أعرضوا عن متاع الدنيا وتمسكوا بالزهد والتقشف، على أن البداية الحقيقة للتصوف الإسلامى بمفهومه الواضح ترجع إلى القرن الثانى الهجرى حيث أن كثيرًا من المسلمين المخلصين وقتذاك قد ساءهم ما وصل إليه المجتمع الإسلامى من ترف وانحلال وإقبال على ملذات الدنيا ومتاعها فاختاروا حياة الزهد، وآثروا التقشف الذى هو روح الإسلام. ولعل من هذا المفهوم نشأ لفظ التصوف حيث اتخذ هؤلاء القوم الصوف ملبسا لما به من تخشن وبعد عن الترف على عكس ما عداه من أنسجة كالحرير.

واذا كانت الرغبة فى العزلة والرجوع إلى الله وكبح جماح النفس لا تقوى إلا فى ظل الظلمة والضعف والفساد، فإن تيار التصوف الإسلامى قد بلغ ذروته فى القرن السابع الهجرى مشكلا بذلك ظاهرة من أخطر الظواهر الدينية والاجتماعية فى العالم الإسلامى مشرقه ومغربه، ذلك عندما أفاق المسلمون من غفوتهم وفتحوا عيونهم على ما أصاب حياتهم، وبدل أحوالهم التى كادت تتحول من القوة إلى

الضعف، ومن الهجوم إلى الدفاع.. عندما تخلو عن طريق الله فتخلى عنهم الله، فأدركوا أن الخلاص لا يكون إلا بالرجوع إلى الله والإمعان فى التوبة.[1].

والمتصوفون هم عشاق نادرون، لا يرقى إلى مكانة عشقهم أحد، لأنهم عشاق نورانيون يجاهدون النفس فتصفو فيعرفون الكثير. وهم عاشقون متيمون بحب الله يسهرون الليل والنهار فى مناجاته مأخوذين بطلب تطهير النفس من شوائبها وتصفيتها من شواغلها حتى تسمو وتزداد قربا من الله سبحانه.

وتتجلى هذه المعانى بأصدق صور فى أشعار الصوفية، وأغانيهم الشعبية الدينية من الأزجال والمواويل والموشحات التى تتناول ذكر أسماء الله الحسنى والإيمان بوحدانيته وكتبه ورسله والدعاء إليه، والتى تعد من أقدم أنواع الشعر العربى ومن أكثرها اتصالا بوجدان الإنسان العربى. وتفصح هذه الأغانى فى جوهرها عن الإيمان الكامل بقدرة الله الواحد الأحد، الموجدة لكل ما فى هذا الكون، العالمة بخفاياه المدبرة لأمره المحركة لسكونه ونبضه والقادرة على إنشائه وفنائه وبعثه.

وهذه الدعوى المطمئنة إلى الثقة المؤمنة: ثقة الروح الطيبة الراضية التى ينبغى أن تزهد فى متاع الدنيا، وتطلب الخير وتسعى إليه بإخضاع النفس، هذه الدعوة إلى مجاهدة النفس هى إحدى النبرات الواضحة فى أزجال الصوفيين واشعارهم[2].

حاجة الصوفية إلى الموسيقى والنغم

أشرنا فى موضع سابق من هذا عند حديثنا عن نشأة الشعر الصوفى أن هذا النوع من الشعر قد ظهر فى أوائل القرن الثالث الهجرى على يد ذى النون المصرى ومر بعدة اطوار حتى اكتمل وازدهر فى القرن السابع الهجرى، وأن فنون هذا الشعر قد تعددت وتنوعت، فمنها شعر الزهد والحكمة، وشعر مديح الرسول، وشعر الحنين إلى الأراضى المقدسة، واخيرا شعر الحب الإلهى.

ومما أشرنا إليه أيضًا أن شعر الحب الالهى هو فى حقيقته تطور للحب البشرى

(١) سعيد عبد الفتاح عاشور: الرجوع إلى الله – مجلة الجديد، العدد (٥) إبريل ١٩٧٢م.
(٢) رشدى صالح: أشواق الفنان الشعبى فى أغانية الصوفية.

الذى يقوم على وصف المرأة وذكر محاسنها والتغزل فيها ووصف ما بينها وبين محبوبها من هجر أو وصل أو رضا، وقد سما جماعة من المتصوفين فى القرن الثالث الهجرة بهذا النوع من الغزل الحسى ووجهوه وجهة قدسية تختص بحب الله والوجد به.

على أن نفرًا من الباحثين يذهبون فى تعليل هذا الجانب الحسى الذى يبدو فى شعر الحب الإلهى ويتجسد بصفة خاصة فى الأسماء البشرية المؤنثة التى تترد فى قصائد الشعر الصوفى تعليلًا آخر يتعلق بعوامل اجتماعية، ويقصد بها تلك الحرب الشعواء التى قامت بين رجال الشريعة والمتصوفيين لأن رجالا منهم تفوهوا بعبارات هى فى ظاهرها محض الكفر، مما أدى إلى إعدام الحلاج الصوفى وإحراق رفاته. فاضطر رجال التصوف إلى استعمال التعمية فى الألفاظ والعبارات واستخدام الكناية عن (الله) فى قصائدهم فكنوا عنه بليلى وسلمى وسعدى[1].

وبهذه الوسيلة نجا المتصوفة من العقاب والعذاب، ونجحوا فى اجتذاب العامة والتأثير فيهم ونشر دعوتهم ومبادئهم نجاحا كبيرا، أقام الصوفيون حلقات الأذكار والدعاء التى أقبل عليها الناس إقبالًا عظيمًا، تلك الحلقات التى كانت تسبقها غالبا أغانى (التخمير) المستمدة من المعانى الصوفية الخاصة بالاشراق والوجد، وبصفات المتصوف وبالقيم السلوكية التى ينبغى أن يتحلى بها.

ولكن الأدعية، والذكر الجاف بتكرار إسم الذات العلية تكرارا رتيبا يؤدى إلى السأم والملل، ومن هنا نبعت الحاجة إلى التنغيم والموسيقى فى أداء هذه الاذكار للقضاء على هذا الملل، وتقول رتيبة الحفنى فى بحثها السابق ذكره: " لم يكن بد من تأليف قصائد غزلية وأخرى خمرية، ثم تلحين تلك القصائد تلحينا جميلا مؤثرا بحيث يقسمها ذكر الذاكرين إلى مسافات زمنية متساوية، وموافقة كل الموافقة لتكرار اسم الله الذى يذكره الذاكرون. وكذلك لم يكن بد من اهتزاز الذاكرين من الأمام إلى الخلف، أو من اليمين إلى اليسار وهم جالسون أو من الأعلى إلى الأسفل

---

(١) د. رتيبة الحفنى: المرجع نفسه.

وهم واقفون، حتى صار الذكر رقصا توقيعيا بالمعنى الصحيح الكامل، واختلط التصوف بالموسيقى كل الاختلاط".

على أنه يبدو أن هذا الراى يفسر ارتباط الموسيقى بالتصوف تفسيرا ظاهريا دون التعمق فى جوهر هذا الارتباط وفلسفته. فتذهب الباحثة إلى أن ربط الموسيقى بالتصوف كان وسيلة لاجتذاب العامة إلى صفوف المتصوفين، وهو عمل مبنى على درس النفس، فقد عرف الصوفيون ميل النفس إلى اللهو ونفورها من الطاعة فألبسوا الطاعة لباس اللهو ليحببوها إلى النفس.

على ان الأمر فى حقيقته أعمق من ذلك بكثير فإن للحن والايقاع والنغم فى الأذكار دورا حيويا وهاما يتعلق بأثر هذه العوامل فى نفس الذاكر وما تحققه من إندماج الذاكرين فى عالم غيبى روحانى بعيد كل البعد عن عالمنا المحسوس.

ففى الذكر يكرر المؤمن الذاكر عبارة واحدة (الله هو) مئات المرات فى لحن جميل وفى ايقاع منغم حتى يفقد وعيه ويتجرد من عالمه المادى ليغيب فى نشوة الاتصال بالحبيب الأوحد (الله) الحق الجوهر الخالد.

فالموسيقى واللحن والنغم تساعد المتصوف على الاندماج الكلى فى عالمه حيث يجتاز تلك الهوة الفاصلة بين عجز الأجسام وقدرة الارواح.

ولقد أصبح سماع الموسيقى والألحان والأشعار الموزونة الموقعة من الأمور اللازمة للمتصوفين. وفى هذا يقول الإمام الغزالى فى موسوعته الدينية الشهيرة (احياء علوم الدين) فى مجال حديثه عن حالات السماع: " الترنم بالكلمات المسجعة الموزونة معتاد لأغراض مخصوصة ترتبط بها اثار فى القلب، وهى سبع مواضع).

ولقد عدد الغزالى هذه المواضع السبع التى يعتاد فيها السماع ورد من ضمنها سماع الصوفية كاسمى هذه المواضع واشرف هذه الحالات - فيقول الغزالى: " أما الموضع السابع فهو سماع من احب الله سبحانه وتعالى وعشقه واشتاق اليه، فلا ينظر إلى شىء الا رأى الله سبحانه فيه، ولا يقرع سمعه قارع الا سمعه منه أو فيه. فالسماع فى حق الله تعالى مهيج لشوقه. ومؤكد لعشقه، ومستخرج من قلبه احوالا

من المكاشفات والاشراقات لا يحيط الوصف بها – وهذا ما يسميه الصوفية بالوجد"(١)

السماع والعشق الإلهى

يتساءل الغزالى فيقول: (كيف يتصور العشق فى حق الله تعالى حتى يكون السماع محركا له؟ ولعل الجواب على ذلك هو أن الإنسان لا يستطيع أن يحب الله سبحانه وتعالى الا متى تأكدت معرفته لله جل جلاله، فإن من عرف الله أحبه لا محالة ومن تأكدت معرفته تأكد حبه بقدر تأكد معرفته، واذا تأكدت المحبة وازدادت عمقا سميت عشقا، فالعشق إذن هو محبة عميقة مؤكدة مفرطة، وذلك عندما راى العرب الرسول صلى الله عليه وسلم يختلى للعبادة فى غار حراء قالوا إن محمد قد عشق ربه.)

ويوكد الغزالى إلى هذا المعنى فى الاجابة على هذا التساؤل فيقول: (٢) (اعلم ان كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال ان كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون ادرك بحاسة البصر، وان كان الجمال بالاجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وارادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة ادرك بحاسة القلب. ولفظ الجمال قد يستعان أيضًا لها فيقال ان فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته. وانما يعنى به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة، حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة. وقد تتأكد هذه المحبة فتسمى عشقا. وكم من الغلاة فى حب أرباب المذاهب كالشافعى ومالك وأبى حنيفة رضى الله عنهم حتى يبذلوا اموالهم وأرواحهم فى نصرتهم وموالاتهم، ويزيدوا على كل عاشق فى الغلو والمبالغة).

ومن العجيب أن يعقل عشق شخص لم تشاهد قط صورته أجميل هو أم قبيح وهو الآن ميت، ولكن لجمال صورته الباطنة وسيرته المرضية، والخيرات الحاصلة

---

(١) الغزالى: احياء علوم الدين، ج٢، ص٢٧٥.
(٢) نفس المرجع السابق ، ص٢٨.

من عمله لأهل الدين وغير ذلك من الخصال، ثم لا يعقل عشق ترى الخيرات منه بل على التحقيق: لا خير ولا جمال ولا محبوب فى العالم الا وهو حسنة من حسناته وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده، بل كل حسن وجمال فى العالم أدرك بالعقول، والأبصار والأسماع وسائر الحواس من مبتدأ العالم إلى منقرضه ومن ذروة الثريا إلى منتهى الثرى فهو ذرة من خزائن قدرته ولمعة من أنوار حضرته، فليت شعرى كيف لا يعقل حب من هذا وصفه؟ وكيف لا يتأكد عند العارفين بأوصافه حبه حتى يجاوز حدا يكون أطلاق إسم العشق عليه ظلمًا فى حقه ولقصوره عن الأنباء عن فرط محبته).

ويستطرد الغزالى فى هذا الصدد استطرادا جميلا فى إثبات عجز الألفاظ والكلمات والصفات عن وصف ذاته سبحانه وتعالى. ثم يتحدث عن الوجد الناشئ من عشق الإنسان لله تعالى فيقول فى نفس الموضع: " (إن الألفاظ إنما تجوز أطلاقها فى حق الله تعالى إذا لم تكن موهمة معنى يجب تقديس الله تعالى عنه. والأوهام تختلف باختلاف الأفهام فليتنبه لهذه الدقيقة فى أمثال هذه الألفاظ، بل لا يبعد أن ينشأ من مجرد السماع لصفات الله تعالى وجد غالب يقطع سببه نياط القلب. فقد روى أبو هريرة رضى الله عنه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه ذكر غلاما كان فى بنى اسرائيل على جبل فقال لأمه: من خلق السماء؟ قالت: الله عز وجل. قال: فمن خلق الأرض؟ قالت: الله عز وجل ، قال: فمن خلق الجبال؟ قالت: الله عز وجل ، قال: فمن خلق الغيم؟ قالت: الله عز وجل ، قال: انى لا أسمع الله شانا. ثم رمى بنفسه من الجبل فتقطع. وهذا كأنه سمع ما دل على جلالة الله تعالى وتمام قدرته فطرب لذلك ووجد فرمى بنفسه من الوجد. ما أنزلت الكتب الا ليطربوا بذكر الله تعالى. قال بعضهم: رأيت مكتوبا فى الانجيل: غنينا لكم فلم تطربوا، وزمرنا لكم فلم ترقصوا". أى شوقنا كم بذكر الله تعالى فلم تشتاقوا).

موقف الصوفية من السماع

يقول الإمام الغزالى فى تفسير الصوفية للوجد والسماع: [1] " وللناس كلام طويل

---

(١) إحياء علوم الدين: ج٢، ص٢٩٢.

فى حقيقة الوجد أعنى الصوفية والحكماء الناظرين فى وجه مناسبة السماع للأرواح. أما الصوفية فقد قال ذو النون المصرى رحمه الله فى السماع أنه وارد حق جاء يزعج القلوب إلى الحق، فمن أصغى بحق تحقق، ومن أصغى إليه بنفس تزمذق. وقال أبو حسين الدارج مخبرا عما وجده فى السماع: والوجد عبارة عما يوجد عند السماع، وقال: جال بى السماع فى ميادين البهاء فاوجدنى وجود الحق عند العطاء فسقانى بكأس الصفاء، فادركت به منازل الرضاء، واخرجنى إلى رياض النزهة والفضاء.

وقال الشبلى: السماع ظاهره فتنة وباطنة عبرة، فمن عرف الاشارة حل له استماع العبرة والا فقد استدعى الفتنة وتعرض للبلية. وأقوال الصوفية فى هذا الجنس من الوجد كثيرة.

" ولا غرور فانه ما من صوفى إلا وقد وصف بأنه ذو حال فى السماع، حتى أن شيخ الشافعية وقاضى قضاة الديار المصرية، وشيخ خانقاه سعيد السعداء، الشيخ العز بن عبد السلام فقد كان على ما ذكره السبكى رغم جلالة قدره، وعلو قدمه يتواجد، والتواجد معناه فى عرفهم ذكر الله مصحوبا برقصات خفيفة، أو حركات إيقاعية. وهذا المنادى يروى لنا عن ابن الفارض إنه كان له جوارى فى البهنسة، يغنيين له وهو يرقص.

وابو الحسن الشاذلى كان ينشد الشعر بين يديه اثناء مجالس الذكر وكذلك أبو العباس المرسى فقد كان يسمع كما كان ينشد لنفسه تارة ولغيره تارة أخرى. وهذا نور الدين الشطنوفى وكمال الدين الأدفوى يذكران عن أبى الحسن الصباغ أنه كان ينشد ويتواجد وكان له حال فى السماع، وأغلب الظن أن أول من جمع بين السماع والتواجد والانشاد هو أبو الفضل ذو النون "[1].

والوجد عند الصوفية أعلا مراتب السماع وأسماها، تلك المراتب التى تختلف باختلاف نفوس المستمعين وأفكارهم عما يسمعون وينفعلون به وفى هذا المعنى رأى لأخوان الصفا عن تلون تأثيرات الأنغام إذ يقولون [2]: (إن تأثيرات نغمات

(١) على صافى حسين : الادب الصوفى فى مصر :، ص٢٨٥.
(٢) رسالة الموسيقى، ص٢٤٠.

الموسيقار فى نفوس المستمعين مختلفة الانواع، ولذة النفوس منها سرورها بها متفننة متباينة، كل ذلك بحسب مراتبها فى المعارف، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن، فكل نفس إذا سمعت من الأوصاف ما يشكل معشوقاتها، ومن النغمات ما يلائم محبوبها فرحت وسرت، والتذت بحسب ما تصورت من رسوم معشوقها واعتقدت فى محبوبها حتى ربما وقع النكير من الآخرين إذا لم يعرفوا مذهبه، ولا ما قصد نحوه، والمثال فى ذلك ما يحكى أن رجلا من أهل الوجد من المتصوفة سمع قارئا يقرأ: (يا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية) فاستعادها من القارئ مرارا، وجعل يقول: كم اقول لها ارجعى فلم ترجع، وتواجد [١] وزعق وصعق صعقة فخرجت روحه.

وروى فى الخبر أن الذ نغمة يجدها أهل الجنة، وأطيب نغمة يسمعونها مناجاة البارئ جل ثناؤه، وذلك لقوله تعالى: (تحيتهم يوم يلقونه سلام، وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين). ويقال أن موسى عليه السلام لما سمع مناجاة ربه داخله من الفرح والسرور واللذة ما لم يتمالك نفسه حتى طرب وترنم وصفر عنده بعد ذلك كل النغمات والألحان والأصوات).

ويحدثنا المستشرق هنرى فارمر عن الجانب الروحى، والأثر الصوفى للموسيقى، فيقول: [٢] " ومع ذلك يوجد أمر أغفله الجميع عندما حرموا الموسيقى حتى الفقهاء، ذلك هو التاثير الروحانى للموسيقى ذلك التأثير الذى منح العراف والساحر من قديم الزمن سيطرتها العجيبة على الشعب " ويستطرد فى شرح الجانب الروحى فى الموسيقى مستشهدا بما قاله الهويجرى فى كتابه (كشف المحجوب) حيث يقسم الذين يتأثرون بالموسيقى إلى طبقتين: أحداهما أولئك الذين يسمعون الصوت المادى، والأخرى الذين يسمعون المعنى الروحى.ويرى الهويجرى أن لكل حالة من هاتين الحالتين نتائجها السيئة، " وأن استماع الأصوات المنغمة يجلو الجوهر الذى صيغ منه الرجل، فإن كان هذا الجوهر نقيا أثار النقاء وإن

(١) اظهر من نفسه الوجد، وهو عند الصوفية المحبة الالهية والحزن للابتعاد عن الله وشدة التشوق اليه.
(٢) فارمر: نفس المرجع، ص٤٩.

كان خبيثا أثار الخبث، وإن كان مزاج الإنسان فاسدا فانه يستمع إلى ما هو فاسد أيضًا. ثم يستطرد فارمر فى ذلك فيستشهد بمحمد عليه الصلاة والسلام حيث يقول " اللهم اجعلنا نرى الأشياء كما هى " ثم يعقب، بأن السماع الحق إنما يكون فى سماع الأشياء كما هى فى حقيقتها.

... وبهذه النظرة يرى الصوفى أن الموسيقى كوسيلة يصل بها الإنسان إلى الوحى عن طريق النشوة والوجد.

وفى ختام الحديث فيما يتعلق بالموسيقى والصوفية يمكن أن نقول أننا إذا نظرنا إلى مفهوم الصوفيين للموسيقى كما يراه الغزالى والهويجرى فاننا لا نستطيع أن ندرك أدنى اختلاف بين نظرة المتصوف الإسلامى إلى الموسيقى ونظرة فيلسوف أوروبا شوبنهاور أحد مشاهير الفلاسفة فى العصر الحديث. اذ يرى شوبنهاور ان الموسيقى هى الارادة الأبدية نفسها، تلك الإرادة التى يستطيع الإنسان عن طريقها أن يخترق الحجب، ويشاهد السميع البصير، ويصل إلى الخفى عن الانظار.

وهكذا نستطيع ان نخلص من هذا الفصل بالتعرف على مفهوم الموسيقى فى المجتمع الإسلامى وعبقريتهم المبدعة الخلاقة فى هذا الفن سواء من الناحية التنظيرية أو العملية. تلك العبقرية التى أدهشت الأوربيين فى عصور ظلامهم فاخذوا عنها ما أخذوا وتأثروا بها إلى حد لا ينكره ناكر.

ومن ناحية أخرى فقد وقفنا على حقيقة موقف الإسلام من فنون الموسيقى والغناء، وكيف أن الدين الإسلامى السمح – وإن لم يستخدم الموسيقى والغناء فى شعائره ألا أنه لم يحرمها على المسلمين، بل وقف بهم عند حدود الاعتدال دون تخنث أو انحلال خلقى، ودون الاستغراق فيهما بما يلهيهم عن ذكر الله.

ثم تعرفنا على مفهوم الفلاسفة والمفكرين المسلمين للتذوق الموسيقى وتأثير هذا الفن فى النفس، والتفسيرات العلمية والنفسية لعملية التذوق الموسيقى بما لا يختلف كثيرا عن تلك النظريات والآراء التى وضعها علماء النفس والجمال المعاصرون.

ولقد آثرنا فى هذا الفصل كما أشرنا من قبل فى مقدمة الكتاب أن نتجنب الخوض فى المسائل الاستاطيقية والفنية المتخصصة المتعلقة بهذا الفن من ناحية الخصائص الفنية ومقارنتها بمثيلاتها فى الموسيقى الغربية، وذلك لعدم تخصصنا فى هذا الفن. وفد اكتفينا بما تعرضنا له فى هذا الفصل من قضايا ومفاهيم عامة.

نحو فلسفة عربية إسلامية فى الجمال

الفصل الأول

علم الجمال فى العصور الأولى

- معنى الجمال لغة واصطلاحًا
- أولًا: مفهوم الجمال فى عصور ما قبل الفلسفة
- ثانيًا: علم الجمال فى عصور الفلسفة
- ثالثًا: علم الجمال المعاصر (الاستاطيقا)

الفصل الأول

علم الجمال فى العصور الأولى

معنى الجمال لغة واصطلاحا

قبل أن نتناول بالشرح التفصيلى علم الجمال فى عصورة القديمة من خلال الحضارات الإسلامية وما قبلها، نرى أنه من الضرورى التمهيد لهذا الفصل ببعض المفاهيم الهامة المتمثلة فى مفهوم الجمال لغة واصطلاحًا، وذلك من خلال ما ورد فى معاجم اللغة العربية وتفسيرات علمائها وبلغائها لمعنى هذه الكلمة.

جاء فى معجم مجمل اللغة والمصباح المنير وجمهرة اللغة: الجمال ضد القبح، والجميل ضد القبيح، وأجملت الشىء إذا حصلته، ويقال: جمالك أى أجمل ولا تفعل ما يشنيك، قال أبو ذؤيب: جمالك أيها القلب القريح... ستلقى من تحب فتستريح، والجمالى: الرجل العظيم الخلق، قال سيبويه: الجمال رقة الحسن والأصل جماله بالهاء لكنهم حذفوا الهاء تخفيفا لكثرة الاستعمال، وتجمل تجملا: تزين وتحسن إذا اجتلب البهاء والاضاءة وأجملت الشىء إجمالًا: جمعته من غير تفصيل عن تفرقة وأكثر ما يستعمل ذلك فى الكلام الموجز.

أما مختار الصحاح والمنجد: الجمال الحسن، وجمل جمالًا: حسن خلقًا وخلقًا فهو جميل وهى جميلة، وجمل: صيره جميلا، وجامل: أحسن معاملته وعشرته أو عامله بالجميل ولم يصفه الاخاء، وأجمل الشىء: حسنه وكثره وفى الكلام: تلطف وفى الطلب: اعتدل والجميل: الإحسان والمعروف، الجمال: الأجمل من الجميل، المجاملة: المعاملة بالجميل.

وفى معجم الفاظ القرآن الكريم وقاموس الألفاظ والأعلام القرآنية والموسوعة القرآنية: الجمال البهاء ورقة الحسن، والصبر الجميل: الذى لا تبرم معه، والصفح الجميل: الذى لا عتب فيه، والسراح الجميل: ما كان مصحوبا بإحسان وهو كناية عن الطلاق، والهجر الجميل: الذى لا أذى فيه.

أما فى المعجم الوجيز: (جمل) جمالا: حسن خلقه (أجمل فى الطلب): أتآد واعتدل وفى الحديث " أجملوا فى طلب الرزق فإن كلا ميسر لما خلق له "، والشىء: جمعه عن تفرق، (تجمل): تكلف الحسن والجمال وتصف بها يجمل، (الجمال) فى الفلسفة: صفة تلحظ فى الأشياء وتبعث فى النفس سرورًا ورضا، وعلم الجمال: باب من أبواب الفلسفة يبحث فى شروط الجمال ومقاييسه.

يلاحظ من التعريفات السابقة للجمال عند علماء اللغة أن الجمال: مصدر الجميل وضده القبح، وهو يعنى: الرقة والحسن والبهاء، وهو أيضًا الذى يبعث فى النفس البشرية السرور والارتياح والاطمئنان والرضا، ويتضح أنه لا خلاف بين الحسن والجمال فى التعريفات السابقة لكن يرى الباحث أن الجمال ما يدرك بالنظرة الأولى للشكل العام للشئ الجميل، أما الحسن فهو ما يتناول الأجزاء بالتفصيل ويعرف بالتأمل واعادة النظر فى الشىء ودقة الفحص؛ كما أنه قد ترد ألفاظ فى اللغة بمعنى الجمال كالملاحة والوسامة والوضاءة والنضرة والبهجة لكنها مترادفات لمعنى واحد هو الجمال والذى يصعب تعريفه تعريفا محددا لأن مقاييسه تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة والأذواق.

فالجمال سر من أسرار القدرة الألهية ودليل عليها، وهو يدرك بالحس والقلب، وليس من السهل تعريفه أو حده بأوصاف أو رسوم أو عبارات، وهو شعور داخلى قد يترجمه صاحبه فى عبارات أو أشارات، وقد يظهر فى لغة الملامح والتقاسيم، والإحساس بالجمال عجيب فى كيان الإنسان حيث يحدث توافق بين الحس البشرى والجمال الخارجى من خلال المدركات الحسية التى وهبها الله للأنسان.

والجمال سمة بارزة من سمات هذا الكون، فالخالق سبحانه وتعالى صنع الكون

وأحسن صنعه، وخلق فأبدع، وأمرنا – سبحانه – بإن ننظر ونتبصر ونتدبر خلقه فى السموات والأرض، وفى عالم البحار والنبات، وعالم الحيوان والطيور والحشرات، وذلك لإدخال السرور والبهجة إلى النفس بجانب تقوية العقيدة فى قدرة الخالق المبدع، وليعتبر الإنسان ويتعود النظام والاتقان فى العمل والدقة فى الصنعة، كما أن الفرد مأمور بأن يكون مهندما وجميلا فى مظهره وملبسه ومسكنه بعيدا عن التبرج والكبر والخيلاء.

وان الأشياء التى لا تبعث السرور فى النفس لا تخرج عن أن تكون إما عبئًا ثقيلًا ترى لزاما عليها أن تطرحه، وأما أن تكون نافعة ومفيدة لاتصال بعض أسباب الحياة بها من بعض النواحى اتصالا مباشرا ووثيقا، وهذه بدورها تستثقلها النفس حينما تزول فوائدها ويبطل نفعها مثلها مثل الفكرة الهائمة تخطر فى رحاب الفكر ثم تتوارى وتصبح نسيا منسيا؛ فالشىء لا تتعلق به النفوس، ولا تهفو إليه الأرواح إلا إذا أضفى عليها البهجة وأسبغ عليها السرور، ولا يحدث ذلك إلا إذا كان الشىء جميلًا.

والجمال بالنسبة للإنسان هو حسن الخلق أو الخلق أو الفعل أو جميع هذه الصفات، فهو صفة تلحظ فى الناس والأشياء وتبعث فى النفس سرورا ورضا، وللجمال مقاييس فى الخلقة والخلق والفعل، وهذه المقاييس وان اختلفت عند بعض الناس عن بعض، أو بعض الأزمنة والامكنة إلا أن منها جانبًا ثابتًا لا يتغير ولا يختلف عليه الناس الازمنة أو الامكنة وهو الجانب الذى يتصل بالأخلاق؛ اذ أن الأخلاق الفاضلة جميلة ومتفق عليها عند الجميع، وكذلك الأخلاق المرذولة ليست محل خلاف فهى قبيحة، ويلى ذلك فى ثبات المقاييس الأفعال لأنها الأعم الأغلب تابعة للاخلاق، أما جمال الخلقة عند الناس وجمال الأشياء فيلحظ فيه اختلاف المقاييس بين الأفراد وفى الأزمنة والأمكنة.

ويمكن القول بأن الجمال ما يتصل منه بالأخلاق والأفعال مسلم به وثابت غير قابل للتغير أو التبديل، أما ما يتصل بالخلق أو الهيئة أو صفات الأشياء المادية المحسوسة فإن الإسلام علم الإنسان أن يحاول جاهداً ان يكون جميلًا فى ملبسه،

جميلًا فى مطعمه ومشربة، وجميلًا فى مسكنه، جميلًا فى مظهره، جميلًا فى جوهره وتعامله، وفى كل حياته يتصف بالجمال ويحاول جاهدا أن يتمتع بجمال مخلوقات الله وان يجعل ما حوله جميلًا متناسقا مترابطا نظيفا بحيث يكون دائمًا مسرورًا وراضيًا فيتجه إلى عبادة الله الذى خلق الجمال والذى يتصف بالجمال المطلق.

يخلط الناس بين مفهومى الفن والجمال، ويظنون أنهما يعنيان شيئًا واحدًا، وتستخدم كل من كلمتى الفن والجمال كمترادفين لمعنى واحد. ولكن فى الحقيقة أن لكل منهما معنى محددا ومستقلا عن معنى الآخر. وهذا ما يجب أن نبدأ بإيضاحه لإجلاء الغموض عن كل من المصطلحين.

إن معنى كلمة الجمال هو أشمل وأوسع نطاقًا من معنى كلمة الفن. فالجمال هو صفة تعنى توفر نوع من العلاقات المريحة التى يستجيب لها الإنسان فى شتى العناصر والموجودات، سواء أكانت هذه الموجودات والأشياء موجودة فى الطبيعة أى من صنع الخالق الأعظم عز وجل، أو كانت من صنع الإنسان الفنان الذى صاغ شكلها فى قوالب مختلفة من شتى أنواع الفن المعروفة لدينا كالرسم والعمارة والموسيقى والشعر.... إلخ.

إذن فالشىء الجميل هو ذلك الشىء الذى يثير فى نفوسنا الإحساس بالبهجة والمسرة والارتياح عند ادراكنا له سواء بالنظر أو السمع أو أى وسيلة أخرى من وسائل الإدراك والحس وهما الحواس الخمس، وبالتالى فإن الإحساس بالجمال يعنى استجابة الفرد استجابة جمالية للمؤثرات الخارجية وإدراك نواحى الجمال فى كل ما يحيط بنا من هذا الكون سواء كان من خلق الله أو من انتاج يد الفنان.

وإدراك الجمال يتضمن تعميمًا على سائر الأشياء طبيعية أم مصنوعة، والذى يجعل الشىء جميلًا هو مجموعة من الخصائص والصفات التى إذا توافرات فى هذا الشىء تجعلنا نطلق عليه صفة الجمال.

أما فى الاصطلاح فالجمال يعنى شيئًا أشمل من الفن، يعنى الحس والبهجة والمسرة التى يدركها الإنسان فى كل ركن من أركان هذا الكون الذى سواه الخالق

الأعظم، فالجمال يرى فى الأرض وفى السماء وفى البحار، يرى فى الأشكال المتنوعة للبشر والحيوانات والأسماك والطيور والأزهار وشتى الثمار، ويقابل الجمال القبح وهو يعنى كل شىء يثير النفور والاشمئزاز والبغض والكراهية.

أى أن الجمال بمعناه الشامل لا يقتصر على الفن كما يظن البعض، بل يتضمن كل شىء أوجده الخالق، فالطبيعة بكل ما فيها من خضرة وأشجار وأنهار ووديان وجبال وسماء وأرض وحيوانات وطيور وفراشات وزواحف وأسماك وشتى المخلوقات كلها تتضمن مقومات جمالية، ولكن إذا كان الفن يتضمن الجمال كما تتضمنه الطبيعة فما الفرق بين مفهوم الجمال فى الحالتين؟

إن الجمال الذى ينتجه الفن محاولة إنسانية متخصصة لكشف النقاب عن قوانين الجمال ذاتها من توافق وإيقاع ونسب وترديد يكشفها الفنان بتجاربه الناجحة التى توضح هذه القوانين الجمالية، وبعد أن تتضح تلك القوانين يصبح فى الأمكان تطبيقها على مجالات أخرى، أما الجمال بمفهومه الثانى الذى له معنى الشمول يدرك فى الكون المحيط مثلما يدرك فى مجال الفن، غير أن الجمال فى الفن يصنعه إنسان – الفنان – أى لا يأتى صدفة وإنما يتم كهدف مقصود.

والجمال الذى يشاهد فى الطبيعة فى وجه امراة أو زهرة أو فراشة إنما هو جمال نعشقه بالفطرة نتيجة الراحة لرؤية هذه العناصر، والجمال بشموله يشاهد فى الملموس، ويدرك فى المعنوى، فكما يقال: إن الزهرة جميلة يقال: إن الفكرة جميلة والسلوك جميل وحل المسألة الرياضية جميل، فكأن الجمال تعميم للرؤية والإدراك على سائر الكائنات بحيث يكشف الإنسان من ثناياها ما تنم عنه من علاقات مريحة تبعث على السرور، ولذلك يقال عليها جميلة، فالجمال يرى فى كل شىء إذا كان متناسقًا سواء كان فى وجه امرأة أو كيان حشرة أو حيوان أو زورق شراعى يدفعه الريح فوق بركة من الماء أو فكرة حية، والجمال يدرك فى المعنويات فى صياغة الألفاظ والأنغام والأصوات والحركات.

ويتضح من التعريف السابق أن الجمال تعميم شامل يتحقق من خلاله إدراك العلاقات المريحة للبصر، والسمع، والنفس، والقلب وسائر حواس الإنسان.

اما الجمال فى الطبيعة فهة يمثل المادة الجمالية الخام التى يستطيع الفنان أن يصيغها فى القالب الفنى الذى يعبر عن إحساساته ومشاعره، وانطباعاته الشخصية عن الأشكال التى يشاهدها فى العالم الطبيعى.

إنه الشعور بالارتياح تمنحه لنا صورة تنجم عن علاقات متناغمة متناسبة، وعن الوضوح والبهاء والبساطة، إن الإنسان فيما يقول " هربرت ريد " ليستجيب لشكل وسطح وكتلة الأشياء أمام حواسه، فالاتساقات القائمة فيها تبعث فينا إحساسات سارة، بينما يؤدى افتقاد الاتساق إلى لا مبالاتنا بالأشياء المشاهدة، بل لعله يؤدى إلى شعور بعدم الارتياح أو الاشمئزاز، وإذا كان هناك أكثر من تعريف للجمال فإن التعريف المادى " الجمال وحدة علاقات صورية بين مدركاتنا الحسية " هو التعريف الأساسى.

والجمال بوجه عام هو صفة تلحظ فى الأشياء وتبعث فى النفس سرورًا ورضا، وبوجه خاص هو إحدى القيم الثلاث التى تؤلف مبحث القيم العليا وهى: الحق والخير والجمال عند الفلاسفة المثالين: صفة قائمة فى طبيعة الأشياء وبالتالى فهى ثابتة لا تتغير ويصبح الشىء جميلًا فى ذاته أو قبيحًا فى ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون: أن الجمال مصطلح تعارفت عليه مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم وبالتالى يكون الحكم بجمال الشىء أو قبحه باختلاف من يصدر الحكم.

أى أن الجمال هو الصفة الموجودة فى الشىء المنعوت بالجمال والتى تبعث السرور والبهجة، وتدخل على النفس الرضا والارتياح.

ويعرف الجمال بأنه ادراك للعلاقات المريحة التى يستجيب لها الإنسان فى شتى العناصر سواء أكانت متوفرة فى الطبيعة من صنع الخالق الأعظم، أو كان الإنسان – الفنان – هو الذى صاغها فى قوالب مختلفة من الفن الشكيلى والعمارة والموسيقى والشعر والرقص والغناء والقصة والمسرحية، وإدراك الجمال يتضمن تعميمًا على سائر الأشياء طبيعية، أو مصنوعة، والذى يجعل الشىء جميلًا مجموعة من

الخصائص إذا توافرات دل ذلك على جمال هذا الشيء وقد اهتم الجماليون بهذه الخصائص منذ عهد أفلاطون حتى وقتنا الحاضر.

ومن المنطلق السابق يمكن القول بأن الجمال مظهر هام من مظاهر رقى الحضارة وتقدمها، وعكسه القبح مظهر يدل على التخلف والانحطاط، وتؤكد الملاحظة أن الإنسان تواق إلى الجمال فى أى زمان ومكان، والتاريخ خير شاهد على ذلك وكذلك الواقع الذى يحياه الإنسان، ومما يؤكد ذلك سعى الإنسان الدائم للبحث عن الجمال والإحساس به، ومتعته بالأشياء الجميلة.

ولقد اختلف الناس فى ماهية الجمال اختلافهم فى الأذواق والمشارب، واختلفت مقاييس الجمال ومعاييره باختلاف الأمم والشعوب ولا يكاد يكون هناك عضو من أعضاء هذا الكون ألا أودع معنى من معانى الجمال أو نسب إليه عنصر من عناصر الجاذبية.

والإحساس بالجمال قديم قدم الوجود البشرى، ويتضح ذلك فى الرسومات والزخارف التى تزخر بها الكهوف والآثار العمرانية للحضارات القديمة، كما اهتم الفلاسفة بالجمال على مر العصور اهتماما كبيرًا فنشأ فى الفلسفة فرع يسمى علم الجمال، كما نشأ فى علم النفس فرع مستقل أطلقوا عليه سيكولوجية الجمال يهتم بالدرجة الأولى بدراسة الجمال كدراسة تجريبية وتحديد المبادئ التى يبنى عليها التعبير الجمالى بمختلف وسائله.

ولقد نشأ التفكير فى الجمال قديمًا منذ العصر اليونانى حين بحث أفلاطون فى فكرة الجمال وكيف تتمثل فى الموجودات المحسوسة والأعمال الفنية إلا أنها مثال خالد فى عالم المثل أو العالم الذى يفوق الواقع، كما بحث أرسطو فى عالم الفن وانتهى إلى أن الفنون الجميلة هى نوع من المحاكاة لكنها محاكاة لا تتساوى بالنزعة الطبيعية أو النقل الحرفى لما هو فى الطبيعة بل محاكاة لما ينبغى أن يكون، ثم ظل البحث فى المجال مستمرا بعد ذلك فى تاريخ الفلسفة ومرتبطًا بالتأملات الميتافيزيقية، وتحدث الفلاسفة عن الجمال العقلى وعن الجمال فى العصور الوسطى باعتباره مظهرًا وجزءًا

من علم الإلهيات، أما الفنون التى تعرف بالفنون الجميلة فقد توزعت فى تصنيف العلماء، فارتبط الشعر بالنحو والخطابة ليكونوا ما يسمى بفنون الثلاث، وردت الموسيقى إلى الحساب والفلك والهندسة لتكون فنون الرباع، وجميعها الفنون الحرة السبعة، أما التصوير والنحت والعمارة فقد عدت من ضمن الصناعات.

إن فلسفة الجمال فلسفة قديمة وجديدة معًا، فقد عالجها الفلاسفة المتخصصون منذ اقدم العصور، وتناولها فلاسفة اليونان بأقلامهم، وعادت فاصبحت من جديد ذات شأن على يد المحدثين وبخاصة عند فلاسفة الألمان، ثم تطورت فى الأيام الأخيرة تطورًا ملحوظًا وصارت تأخذ طابعًا جديد، فالإنسان يسعى لاكتشاف الجمال أولًا، ثم يحرص على أن يحقق الاعمال الفنية والأدبية ثانيًا، ثم يهتم بان يعبر عن حسه الجمالى بصورة أو أخرى ثالثًا، ومن هذا المنطلق تطور علم الجمال وتفرعت اقسامه وجوانبه وظهر موضوعة فاصبح يهتم أولًا بتحليل اللذة المصاحبة للأحساس بما هو جميل وأصبح يحرص ثانيًا على تحليل القيمة والتقديرات الذوقية، ثم صار ثالث يهتم بوضع نظرية لتحديد الشروط التى يصبح الشىء الجنيل جميلًا بناء على توافرها فى المرئيات.

وهكذا ظهر الجمال كفلسفة وعلم له استقلاله الذاتى الذى يتمتع به كأى علم فى الوقت المعاصر، أما ما عرف قديمًا فهو لمحات جمالية أو نظرات جمالية، ويمكن القول بان الجمال كموضوع ظهر عند فلاسفة اليونان ثم تحول إلى علم مستقل قائم بذاته على يد فلاسفة القرن الثامن عشر ومن تلاهم بعد ذلك حتى الوقت الحاضر.

أولاً : مفهوم الجمال فى عصور ما قبل الفلسفة

لم يكن العقل الإنسانى فى عهوده البدائية يملك القدرة على تحليل الأمور وفلسفة المسائل الحياتية بالصورة المنطقية التى عرفتها العصور المستنيرة، فلقد كانت نظرة الإنسان إلى الكون وتفسيره لما يحيط به من مظاهر تقوم على فلسفة فطرية بدائية. تستند إلى الأساطير وتعتمد على الخرافات، ومع ذلك يمكن القول بأنه رغم صدور الاتجاهات الفنية البدائية فى عهود الفطرة من بواعث تلقائية شعورية، فقد

كانت هناك فلسفة حدسية لاهوتية تقوم على تأليه الكائنات والإيمان بالروحية التى تحتل جميع عناصر الكون سواء الجامدة منها أو الحية[1].

ومن هنا كانت تلك النزعة الصوفية التى نشأت مع وعى الإنسان البدائى فى فجر الإنسانية وصاحبت إنتاجه الفنى من رسوم وأقنعة وتعاويذ وغيرها من صنوف الإنتاج الفنى الذى ارتبط ارتباطًا وثيقًا بطقوسه وتقاليده ومعتقداته. وفى ذلك النتاج الفنى الذى تناقله الإنسان البدائى عبر تلك العهود تشكلت تقاليد هذه الفنون. وهذه التقاليد الفنية أو ما يمكن أن نسميه بالخبرة الفنية يمكن القول أنها استندت إلى فلسفة نوعية أملت على الفنان البدائى أساليب الأداء يساندها فى ذلك إحساس عميق بتذوق الجمال منذ أن خلق الله الإنسان.

ملامح الفلسفات الجمالية فى الحضارات القديمة

وإذا كما نلمس هذا الجانب الأسطورى فى الحضارة المصرية القديمة فاننا نلمس أيضًا فى الديانة الهندوسية البرهيمة ذلك الأساس الأسطورى الذى يقوم على مثاليات وجودية تتصل بصور الخير والشر. كما كانت التقاليد الجمالية التى تقوم عليها أساليب الأداء التقنية الهندية سواء فى البرهمية أو البوذية تعبر عن الطابع الهندى الحيوى الذى يتمثل فى رسومهم وتماثيهم بتلك الاجسام الممتلئة مع بساطة التخطيط وعمق صوفية التعبير.[2]

أما بالنسبة للعهود الفارسية منذ الساسانيين حتى العصر الاسلامى، فقد كان الطابع الجمالى لفنونها نابعًا من آسيا الوسطى، ومتأثرًا بالحضارة الصينية بتقاليدها الفنية، حيث نجد الوعى الجمالى الفارسى يسير جنبًا إلى جنب مع الديانات الفارسية القديمة ومن أهمها الزردشتية. وتقوم هذه التقاليد الفنية الفارسية على تبسيط الأداء مع إبراز الطابع الفارسى المتأثر بالتقاليد الصينية.

أما الفن الصينى، فبالرغم من أنه قد بلغ مستوى رائعًا من الناحية الزخرفية إلا

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث – دار الفكر العربى – القاهرة، ص١٢٢.
(٢) حسن محمد حسن: المرجع نفسه ، ص١٢٤.

أنه لم يتخل عن التعبير عن التقاليد الدينية، وارتباطه ارتباطًا وثيقًا بالديانة البوذية وغيرها من الديانات.

ثانيًا: علم الجمال فى عصور الفلسفة

إن الدارس لتاريخ فلسفة الجمال يلمس أن اصطلاح علم الجمال أو ما يسمى بالاستاطيقا (Aethetic) لم يعرف إلا منذ النصف الأخير من القرن الثامن عشر، حيث اتضحت ملامحه وتحدد معناه على أنه ذلك العلم الذى يعنى بدراسة الجمال وبحث أبعاد التجربة الجمالية سواء عند الفنان المبدع أو المتلقى. ومن هناك فقد تضمنت أبحاثه المحاولات المتعاقبة للفلاسفة السابقين على هذا العصر وآراءهم التى تفسر الجمال، أو ترتبط بمسائل الخلق والإبداع الفنى.

ولقد اختلف مفهوم الجمال، وتعددت تعاريفه عند مختلف المفكرين والفلاسفة على مر العصور حتى أننا لا نكاد نضع أيدينا على تعريف محدد لمفهوم الجمال، ولا تعدو أن تكون محاولات أولئك الفلاسفة والمفكرين مجرد وجهات نظر شخصية تختلف من أحدهم لآخر اختلاف الناس إزاء المفاهيم المطلقة.. كالخير والحق والجمال والقبح.

مفهوم الجمال عند الإغريق:

لعل اقدم مفاهيم الجمال تلك التى يحملها لنا التاريخ منذ العصر الأغريقى، ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل: " رغم ما هو معروف عن الرجل اليونانى من أنه كان يولد فنانًا، وأن ثقافته كانت تصله بمجال فكرى واسع فيها يختص بالأشياء الجميلة، فإن ظهور النظر الجمالى جاء متأخرا فلم يظهر إلا فى عهد سقراط، والسبب فى ذلك أن شيئًا من الدراسة الجمالية لا يتأتى إلا فى ظل فلسفة منتظمة لها صورة متكاملة.

ولقد كان الفكر اليونانى قبل عصر بركليس غير قادر على الحصول على اسلوب منهجى صحيح ".[١]

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى، ص٣٤.

ويتفق العلماء والباحثون فى هذا الميدان على أن أفلاطون هو نقطة البداية الحقيقية فى علم الجمال اليونانى، بل فى تاريخ الوعى الجمالى بوجه عام. فالبرغم من أن بعض قدامى فلاسفة اليونان مثل أكزانوفان (٥٧٠ – ٤٧٥ ق.م) وهرقليطس (الذى ازدهر فى ٥٠٠ ق.م) قد سبقا أفلاطون (٤٢٧ – ٣٤٢ ق.م) بزمن طويل فى نقد أشعار هوميروس، إلا أن هذا النقد لم يكن من الناحية الجمالية البحتة بل من وجهة النظر الاخلاقية.

وإذا كما بصدد التعرف على مفهوم الجمال عند أفلاطون فإننا نجد أن له نظرية فى ذلك تعرف بنظرية المثال، تلك النظرية التى تجعل للجمال مثالًا خارجيًّا، وعلى ذلك فإن جميع الأشياء تستمد جمالها أو قبحها بمقدار قربها أو بعدها عن هذا المثال.

فالجمال فى المثال فى نظر أفلاطون هو جمال مطلق، أما الجمال فى الأشياء الأخرى فهو جمال نسبى. ويرى أفلاطون وفق نظريته هذه أن الفن ما هو إلا محاكاة لهذه المدركات والأشياء الشبيهة بمثال الجمال، وعلى ذلك فإن أفلاطون يرى أن الجمال الذى يتمثل فى العمل الفنى أقل مما يتمثل فى الأشياء التى يتمثل فيها الجمال بالتالى بدرجة أقل مما هى عليه فى المثال.

وهذا المفهوم للجمال يقودنا إلى التعرف على جانب آخر من نظرية أفلاطون فى الجمال فالأشياء عند أفلاطون لا تنقسم بشكل قاطع إلى جميلة وقبيحة، بل أن أفلاطون يرى ان هناك من الأشياء ما يخلو من الجمال والقبح فى الوقت نفسه، فكما أن هناك العالم والجاهل، فإن غير العالم لا يعنى بالضرورة أن يكون جاهلًا.

ومن ذلك يتبين لنا أن أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية فى فهم علم الجمال، بينما ينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال فى الاشياء. ففى الأشياء جمال نسبى بالقياس إلى مثال الجمال. وماذا يكون مثال الجمال سوى الصورة المجردة لهذا الجمال.

وهكذا يمكن أن نلخص مفهوم أفلاطون للجمال بأنه كان تجريديًّا مثاليًّا، وأنه كان يصبو إلى فن سام يكشف للحس عن عالم المثل[1].

(١) عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص٣٧.

ويشير أفلاطون إلى أن الجمال " أمر مرهوم بالحقيقة، موجود بالعرض، فهو عرض ظاهر تشعر به الحواس أو أحداها فترتاح إليه، وتسر به النفس، وينشرح له الصدر، ويبتهج به القلب فهو مشترك بين الحواس كلها "، والجمال لا يمكن حصره فى نطاق ولا تحديده بحدود معينة.

وفى ذلك يقول أفلاطون: " الجمال الحقيقى إنما هو عامل غير محسوس، هو كامن فى نفس الشخص، فى السيال الروحى الذى ينبثق من ملامحه، لأن الشخصية تنفخ فى الملامح روحها وتجعلها ذات معنى وتأثير فى النفس.

ويرى أفلاطون كما أشار دنيس هو يسمان أنه فى أصل كل جمال لا بد من وجود جمال أول، وحضوره هو الذى يجعل الأشياء التى نسميها جميلة "جميلة" على أى نحو كانت الصلة التى تقوم بها الأشياء الجملية وذلك الجمال الأول، والحب هو الجمال المثالى غير ان الجذب الروحى الموصل إليه ليس بالأمر البسيط، وليس هذا فحسب فإن محبة القواعد الأخلاقية تترقى إلى حب الأخلاق المطلقة وسرعان ما يقدر المبتدئ الهوة التى تفصل بين الأخلاق والمعرفة وإذ ذاك يقذف بنفسه بدون روية للبحث عن معارف مختلفة وفيما يحتوى عليه اختلافها من جمال ولن يجد الجمال إلا فى شمول المعرفة وعند هذا الحد تحصل رؤية الجميل المطلق الشامل والمتعالى.

ومن العرض السابق يمكن القول بأن البدايات لعلم الجمال وفلسفته كانت فى محاورات ومناقشات أفلاطون وآرائه عن الفن والجمال، فقد كان أفلاطون يرى أن هناك عالما اسمى من العالم المحسوس، أو عالما مثاليًا تكون فيه لهذه الأشياء الموجودة فى الحياة – المادية – صور تتسم بالكمال تكون تامة لا يشوبها نقص مثل النقص الذى تتسم به الأشياء المادية، وأن كل الأشياء التى تشاهد فى الطبيعة تعتبر صورًا ناقصة مشوهة وأقل من تلك الصور الموجودة فى عالم المثل.

على أننا إذا انتقلنا من نظرية أفلاطون فى المثال نجد أننا بصدد مفهوم آخر للجمال لم يتمثل عند أفلاطون فحسب، بل كان هذا المفهوم يعبر عن رأى رجال العقيدة والقديسين، والمفكرين وفلاسفة الإغريق كافة وعلى رأسهم جمعًا افلاطون.

ذلك المفهوم الذى يرمى إلى التوحيد بين الجمال والأخلاق، والربط بينهما برباط وثيق. ذلك أن أفلاطون كان يرى دائمًا عند تحليل معانى الجمال، والخير أن كلتا القيمتين تحتويان على عناصر متشابهة وقد جاء فى محاورة (فليب) أن التناسق والانسجام فى أى شيء يوحيان بمعنى الجمال كما يوحيان بمعنى الفضيلة. وفى (المأدبة) يقول أفلاطون أن الجمال فى ذاته واحد، بسيط، خالد، عام، لا يتغير، وكذلك الخير. [1]

وبوسعنا أن نقول أن أفلاطون لم يوحد بين الجمال والخير فحسب، بل ذهب إلى أبعد من ذلك حيث اخضع الجمال للخير. فالجمال عنده لا يوجد إلا بقدر ما يعبر عن الخير، بل كما يقول فى جمهوريته: " إن الجمال ليس إلا أحد توابع الخير، وجمال الخير يجب أن يعلو فوق كل تعبير آخر، لأن الخير هو الذى يولد العلم، ويولد الحقيقة، وهو لذلك أجمل منهما جميعًا.

وهكذا نجد أن " فكرة الخير هى التى تسيطر فى نظر أفلاطون على القيم الآخرى وهى التى توحد بين ثالوث القيم الأساسية وهى الحق والخير والجمال "[2].

اما أرسطو أعظم مفكرى اليونان وأنبغ تلاميذ أفلاطون فلم تكن له نظرية جمالية بالمعنى الواضح الذى تمثل قبل ذلك لدى أفلاطون. ويقول عبد الرحمن بدوى " إن أرسطو لم يضع نظرية فى الجمال، وإذا اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن وهناك فرق كبير بين نظرية الجمال ومجرد الفكرة عن الفن "[3].

ولقد تناول أرسطو الجمال فى كتابيه: البلاغة والشعر، ويمثل كتاب البلاغة خليطا من النقد الأدبى والخطابة والمنطق والسياسة والقانون؛ والهدف الأساسى منه هدف علمى بقصد إحياء القدرة البلاغية وتحقيق الأغراض العلمية، أما كتاب فن الشعر فقد احتل مكانة رفيعة وأبدية فى تاريخ نظرية الجمال، وأرسطو يرفض المثل الأفلاطونية وينقلنا إلى جوهر الأشياء وحقيقتها الأصلية بدلًا من إحالتنا إلى عالم المثل.

---

(١) د. السيد محمد بدوى: الفن والأخلاق – مجلة المجلة، يناير ١٩٥٩م.

(٢) د. السيد محمد بدوى: المرجع السابق.

(٣) د. عبد الرحمن بدوى: أرسطو – مكتبة النهضة ط٣ (١٩٤٤م) ص٢٦٧.

وتشير إحدى الدراسات إلى ان التناسق والانسجام والوضوح هى أهم خصائص الجميل عند أرسطو، وهو يختلف مع أفلاطون فى إثباته وجود جمال حقيقى فى هذا العالم منه نستلهم أو نستند وعينا الجمالى وكذلك أعمالنا الفنية، فالفن ينشأ عن الميل الغريزى للإنسان إلى التقليد كما يتضح من حبه للشعر والموسيقى والرقص، ويعتبر أرسطو أول من قسم الفنون إلى نوعين: فنون نافعة وفنون جميلة.

والجمال عند أرسطو هو التناسب والتماثل والتوافق فى الأشياء ذاتها، والترتيب العضوى للأجزاء فى كل مترابط، ونحن لا نحس الجمال إلا عندما ندرك هذا التناسب ونميزه، ويكون حاضرا فى الذهن كالمقياس أو الميزان، والتعريف السابق على الرغم مما ناله من تحوير وتعديل ونقد لم يزل يحتفظ بالجوهر البسيط لفكرة الجمال، فكل ما يبدو منسجما يبعث على الارتياح والاطمئنان والألفة، وكلما كانت صورة الشىء منسقة تنسيقا منسجما احرزت الرضا واقتربت من النفس الإنسانية.

وهكذا يمكن القول أن الجميل فى نظر أرسطو هو الشىء العظيم والمنظم، وغاية الفنون الجميلة أن ينقاد الإنسان بواسطة الشىء الجميل إلى الخير. ويشير أرسطو إلى جمال الكائن أو الشئ: " فالكائن أو الشىء المكون من اجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه فى نظام، وتتخذ أبعادًا ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو الا التنسيق والعظمة " ثم يكمل أرسطو تعريفه للجمال بالإشارة إلى التحديد والتماثل والوحدة؛ فالجمال يتلخص عنده فى تناسق التكوين لعالم يتبدى فى أجلى مظاهره، وهو لا يعنى برؤية الناس كما هم فى الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه.

ومما سبق يمكن القول بان آراء أرسطو تجاه الجمال هى قمة ما وصل إليه الفكر الإغريقى وكل ما جاء بعد ذلك من افكار حتى العصور الوسطى لم يقدم شيئًا ذا بال، فالعقل الغربى لم ينطلق بعد ذلك إلا فى القرن الخامس عشر الميلادى وبعد الاحتكاك الأوروبى الاسلامى فى صقلية وقرطبة وخلال الحملات الصليبية على الشرق، وكانت هذه الصلات بالعالم الإسلامى رافدًا من أهم الروافد التى غذت النهضة الأوربية ووسعت من آفاقها.

ومع ذلك يمكن أن نقول أن أرسطو كان أكثر موضوعية وأكثر قربًا من ميدان الفن من مثالية أفلاطون الذى بحث فى جمال الأشياء بعكس أرسطو الذى بحث فى الاثر الذى يمكن ان يحدثه هذا الجمال فى النفس، ولكنه فعل ذلك بطريقة عرضية ثانوية لا باعتبار أن هذا الأثر عنصرًا جوهريًا فى الجمال. ولقد ترتب على ذلك أن ارتبطت المفاهيم الجمالية اليونانية بوجه عام ارتباطا وثيقًا بالميتافيزيقا.

أما أفلوطين فقد اقتفى أثر أفلاطون حين وحد بين الجمال والخير. فيقول أفلوطين فى (التاسوعة الخامسة) أن " الخير سابق على الجمال وأعلى منه. فالخير لا يحتاج إلى الجمال على حين يحتاج الجمال إلى الخير". والجميل عند أفلوطين كما يقول شارل برناردهو الخير، والخير كامن وراء الجميل بل مصدره ومبدؤه، فالواحد المطلق خير قبل كل شئ، وهو جميل لأنه بخر ". وتبعًا لهذا المفهوم فإن هذا النوع من الجمال تكون أداة إدراكه الروح بينما لا تدرك الحواس سوى ظلال هذا الجمال.

وتلك النزعة الصوفية فى إدراك الجمال تتجسد فى قول افلوطين: " يجب أن تصبح العين معادلة ومشابهة للشىء المرئى، كما يمكن استخدامها فى تأمله، فلن ترى عين " الشمس دون أن تصير مشابهة لها، ولن ترى نفس الجميل دون أن تكون جميلة "(١)

وهكذا ساد مبدأ أفلاطون وأخذ الفلاسفة من بعده فى تطبيقه فى مختلف مجالات الفن حتى كان من أثر تطبيق هذا المبدأ ظهور بعض المحاولات التى تخضع الموسيقى للأخلاق حيث تكونت مدرسة وضعت الأسس النظرية للموسيقى الأخلاقية، تلك المدرسة التى ادعى أصحابها أنهم يستطيعون تحديد الصفات الخلقية لكل نغمة، ولكل درجة صوتية، ولكل مسافة من مسافات السلم الموسيقى(٢).

ويمكن بعد هذا العرض أن نخلص إلى أن الجمال والخير قد توحدا عند اليونان

---

(١) عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص٤٠.
(٢) السيد محمد بدوى: المرجع السابق، ص٨٣.

تحت لواء واحد حتى أننا لنجد أن هذين المعنيين يجتمعان معا فى اللغة اليونانية القديمة فى كلمة واحدة وهى (Kalokagathos)، وإن معنى الجمال ومعنى الخير قد ارتباطا معا فى اللغة اليونانية الدارجة التى تردد أن " العلم طيب وجميل "، وإن " الطيب هو خير وجميل ".

هذا ولم يقتصر ارتباط الفن والجمال بالأخلاق عند اليونان فحسب بل ظل هذا الارتباط طوال العصور الوسطى حيث كانت وظيفة الفن الأولى هى خدمة تعاليم الدين والمثل العليا.

ثالثًا: علم الجمال المعاصر (الإستاطيقا)

إن مصطلح (الإستاطيقا) لم يعرف - كما أشرنا من قبل - إلا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر - وأول من استخدم هذا الاصطلاح هو الفيلسوف الألمانى (باوجارتن) فى بحث نشره عام ١٧٣٥م. ثم توالى بعد ذلك استخدامه لهذا المصطلح فى مؤلفاته للدلالة على ذلك العلم الخاص بالمعرفة الحسية، أو ذلك العلم الذى يتعرض لدراسة المدركات الحسية.

وهو يوازى فى مفهومه علم المنطق ويكمله، ويستقل عن الفلسفة ليصبح فرعًا من فروعها. ويقول البعض عن علم الاستاطيقا أنه آخر طفل من الأطفال الذين ولدتهم الفلسفة.

وهكذا فإن لفظة (استاطيقا) أصبحت تدل على لون من الإدراك يختلف اختلافًا جوهريًا عن التفكير العقلى، بل يتعارض معه.

ولقد توالت بعد باوجارتن محاولات الكثير من الفلاسفة والنقاد لتحديد معنى هذا المصطلح الجديد. فيعرف كروتشة الإستاطيقا بأنه " الحدث المباشر أو الوجدان "، ويعرفه ديكارت على أنه: " كل ما له صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل ".

ويحاول (سوريو) وضع تعريف علمى للإستاطيقا حيث يقول: " أنه العلم الذى يضع تحت أجناس كلية المعارف المتضمنة فى النشاط الفنى "، بينما يرى باركر أن: " الغرض من الإستاطيقا هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل، وتحديد

العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى كالعلم والصناعة والأخلاق والفلسفة والدين ".

وإذا كنا – بعد هذه المحاولات لتعريف الإستاطيقا – بصدد المقارنة بين إستاطيقا باومجارتن والمفهوم اليونانى للجمال فيمكن أن نقول أن العلم الجديد ينطوى على مفاهيم يونانية قديمة. وقد أشار كروشة إلى ذلك عندما قال: " أن الاسم الجديد لا يخلو من أى مادة جديدة ".

ومن الطبيعى ان هذا العلم الجديد لم يخلق من العدم. فإذا كان اليونان قد تحدثوا عن الجمال النسبى والجمال المطلق، فلقد انطوى حديثهم على تلك النظرة الميتافيزيقية. " تلك النظرة الواسعة التى جعلت من الجمال مبدأ علويًا فعالًا بجانب الحق والخير، أما الإستاطيقا كما عرفها باروجارتن فلا تتسع هذا الاتساع، فهى لا تبحث فى جمال الأشياء النسبى أو الجزئى، ولا فى علاقة هذا بذاك، ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسى، ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أى فكرة، وهذا اللون هو الجمال "[(١)].

على أن باومجارتن وكانت وفلاسفة المدرسة الألمانية بوجه عام استطاعو بهذا الفهم للإستاطيقا وتحديدهم لميدانها استبعاد كل الاعتبارات الأخلاقية مما جعلهم يقررون أن الإدراكات التى يصحبها فى العقل أحساس باللذة دون أى شعور بعلاقات أو معانى أخرى هى وحدها مشاعر الجمال الحرة الكاملة، وأن هذه المشاعر لا يمكن أن تخضع لأى ادراك عقلى مهما كان.

ولقد قامت بعض المحاولات لضم علم الإستاطيقا إلى مجال العلوم الوضعية عندما جاء فيشر فى منتصف القرن التاسع عشر وقام ببعض التجارب بهدف التعرف على استجابة الشخاص لأشكال معينة وفى أوضاع مختلفة، مما جعل الهدف من الإستاطيقا هو الكشف عن أسباب اختيارنا لشكل معين، وتفضيلنا له – الأمر الذى حدا ببعض العلماء من أمثال سوريو إلى تسمية الإستاطيقا تبعا لذلك بعلم

---

(١) عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص١٨.

الأشكال. على أن هذا المنهج ما لبث أن قوبل بالنقد عندما استبعده برنارد عن ميدان الإستاطيقا وإدخله ميدان الإحصاء. أما (كافكا) فقد اعتبر هذا المنهج ضمن الأبحاث النفسية.

وفى الواقع، ومن خلال دراستنا لتاريخ الإستاطيقا وميادينها والمحاولات المتعددة التى لم تتوقف لوضع تعريف محدد لها، يمكن أن نقول أن ميدان الإستاطيقا يقوم على دراسة نوعين اساسيين من المشكلات، هما مشكلات الإنتاج الفنى وخلقه وابداعه، ومشكلات تذوق هذا الإنتاج. وتحت هذين النوعين الأساسيين من المشكلات تتدرج أنواع أخرى منها سواء كانت فسيولوجية أو فلسفية أو تاريخية أو اجتماعية أم نفسية.

وهكذا تتعدد مشكلات الفن وتتفرع وتختلط أيضًا فى ميدان الإستاطيقا حتى تكاد الإستاطيقا أن تقتصر على دراسة مشكلات الفن وحده، وتستبعد كل ما يتناول الجمال فى غير ميدان الفن. وإذا ما حاولنا تفسير سر ارتباط الإستاطيقا بالجمال فى الفن فقط فاننا يمكن ان نرجع هذا الارتباط إلى أن الجمال فى الطبيعة يختلف من حيث النوع عن الجمال فى الفن. فاذا كانت الطبيعة مصدرا من مصادر الجمال وأحد مظاهره فاأا لا نستطيع أن نضعها مع الفن على قدم المساواة – ذلك الفن الذى يتمثل فيه أعلى مستوى من الجمال. فلا غرابة إذا ما اقتصرت الإستاطيقا على الجمال فى الفن.

وبذلك فإن الإستاطيقا تصبح علمًا نظريًا يبحث فى مشكلات الجمال فى الفن، تلك المشكلات المتجددة التى تضمن لهذا العلم الجديد تطورًا دائمًا وعملًا مستمرًا، وبذلك أيضًا تصبح علاقة الإستاطيقا بالفن – كما يقول برنارد – هى علاقة المساحة بالهندسة وعلاقة الطب بالفسيولوجيا.

وإذا كان الفيلسوف الأنجليزى بوزنكيت (١٨٤٨ – ١٩٢٣) يقول أن جمال الأشياء لا يقوم مستقلا عن الفهم الإنسانى، فإن هذا الفهم الإنسانى فى الواقع هو مادة الإستاطيقا وميدانها، وحينئذ تكون وظيفتها هى تتبع هذا الفهم المتغير على مدى العصور.

الفصل الثانى

الجمالية العربية عند فلاسفة العرب والإسلام

- أولًا: الإسلام والتصوير القرآنى للجمال
- ثانيًا: مفهوم الجمال عند فلاسفة الإسلام الآولين
- ثالثًا: تعريف الفن فى الفكر الإسلامى
- رابعًا: الفن والطبيعة فى الفكر الإسلامى
- خامسًا: فلاسفة الإسلام ومفهوم الشكل فى الفن

الفصل الثانى

الجمالية العربية عند فلاسفة العرب والإسلام

اختلفت آراء الفلاسفة وعلماء الجمال والباحثين المعاصرين حول وجود ما يسمى بالجمالية العربية بالشكل العلمى الدقيق والمحدد، فمنهم من يسلم بوجودها بشكل متكامل ومستقل، ومنهم من ينكر وجودها كذلك، وفى هذا الصدد تقول أميرة مطر: " إذا كنا نسعى حول المقصود بالجمالية العربية ومعنى هذا المصطلح وحدوده وحقيقته، وهل هناك وجود لهذا المصطلح فى تاريخنا الثقافى، فأنا أقول أن هناك رؤية جمالية عربية ترتبط بالإبداع الفنى العربى والاسلامى والتنظير الواعى له، وأننا يجب أن ننظر إلى الجمالية العربية من خلال هذا المعنى، وهذه الزاوية "[1]. على حين يرفض أحمد مجاهد مصطلح الجمالية العربية حيث يقول فى الموضع نفسه: " إذا قلنا جماليات وكنا نقصد علم جمال، فالعلم غير مرتبط بقومية من القوميات، فأنا لا استطيع أن اقول علم جمال عربى، فهناك جهود عربية فى علم الجمال ولكن علم الجمال نفسه لا يتصف بصفة قومية، فليست هناك جماليات عربية ولا جماليات يونانية، بل هناك جهود عربية وجهود يونانية من الفلاسفة فى هذا المجال "[2] وفى هذا السياق المتحفظ على وجود الجمالية العربية، يقول صلاح قنصوة فى هذه الندوة أيضًا: " علينا أن نتساءل عن مشروعية وصف علم الجمال بقومية ما. فعلم الجمال هو الاهتمام اللاحق لأى إبداع فى أى عصر وفى أى رقعة، حيث يأتى المفكر والناقد ليتناول هذا الابداع بالتحليل والتفسير، وهذا ما أسميه كتابات فى علم الجمال. فاذا

(١) ندوة " الجمالية العربية " التى عقدت بالقاهرة بدعوة من معهد الإنماء العربى، والمنشورة بمجلة الفكر العربى، العدد (٦٧)، مارس ١٩٩٢.

(٢)الموضوع نفسه.

وجدنا فى أى مكان وفى أى عصر من العصور مفكرا يتناول هذه القضايا وعن الصياغة أو التشكيل الفنى وأنماط التذوق الفنى ويربطهم جميعا تحت فكرة واحدة فمن حق هذا المفكر أن نسميه استاطيقى أو باحث فى علم الجمال "[١].

وفى هذا الصدد يقول جابر عصفور: " أننا لا نستطيع أن نقول عن علم جمال فرنسى أو علم جمال لايتنى أو يونانى أو علم جمال عربى، لكن إذا كان المقصود اسهاما عربيا فى تاريخ علم الجمال فهذا استخدام مضبوط، وفى هذه الحالة يمكن أن نتحدث عن نظريات جمالية كثيرة فى التراث العربى، لأنه فى تقديرى: لا يقتصر الأمر فى التراث العربى على مجرد شذرات هنا وهناك، لا أنا اتصور أن الأمر أكثر من هذا، هناك نظريات جمالية فى التراث العربى ولكن المشكلة اننا لم نعط لهذه النظريات ما تستحقه من الوقت والجهد للكشف عنها مع أن الكشف عنها يسير لو أننا بذلنا فيه الجهد الذى ينبغى له " [٢]

وعن إمكان وجود نظرية عربية فى الجمال يقول الباحث اللبنانى على زيعور: " إننا لا نلقى فى الفكر العربى الاسلامى اهتمامًا حادًا مكرسًا لدراسة الجميل، والتجربة الشعور ية وتذوقه على نحو وضعى وعلمى، أو على شكل نظرية معيارية فلسفية، وخارج جماليات الشعر فإن الدراسات المتخصصة لتحليل الجميل وشروطه وتعريفه وميادين إنتاجه وطرائق إبداعه ليست غزيرة فى تجربتنا الحضارية والأولى التأسيسية. ونحن منذ بداية الدخول إلى المدرسة العربية فى فلسفة الجمال نأسف ونتألم، ونحزن ونفجع لأن الأسلاف لم يعطوا نظرية محددة متكاملة فى ذلك الميدان "[٣].

وفى محاولة التعرف على النظرية الجمالية عند العرب يقول الدكتور عز الدين اسماعيل: " إذا كانت النظرية الجمالية تمثل الوعى الجمالى عند المفكرين فى امة من

---

(١) الموضوع نفسه.
(٢) جابر عصفور: ندوة الجمالية العربية المشار اليها سابقا.
(٣) على زيعور: " نحو المدرسة العربية فى فلسفة الجمال وفى القيم "، مجلة الفكر العربى، العدد ٦٧، مارس ١٩٩٢م.

الأمم فإن النظرية العربية التى تصور لنا هذا الوعى لم تصور بعد من حيث هى نظرية متكاملة. واذا كان تطور النظرية الجمالية هو الصورة التى يتمثل فيها تطور الوعى الجمالى فإن تاريخ هذا الوعى لم يتمثل فى تاريخ الفكر العربى بوضوح ليصور لنا تطورا ملحوظا ".(١)

مما سبق يمكن لنا التسليم بأن الجمالية العربية لم تكتمل كنظرية جمالية بشكل مستقل ومتكامل الجوانب وأن كل ما ورد على ألسنة فلاسفة العرب والمسلمين ونقاد الفن قديما أو حتى المعاصرين منهم هى آراء متناثرة هنا وهناك وشذرات منتشرة فى بطون كتب القدامى والمحدثين من المفكرين العرب. وعلى هذا النسق ومن هذا المنطلق يأتى بحثنا هذا المتضمن لفصول هذا الكتاب فى محاولة منا على الطريق لتجميع بعض هذا الشتات فيما يمكن أن يكون مدخلا نحو إستاطيقية عربية اسلامية بالمعنى الجمالى الفلسفى المرجو، لتشكل نظرية عربية متكاملة فى الجمال.

أولاً: الإسلام والتصوير القرآنى للجمال

القرآن الكريم آية الله ونعمته الكبرى إلى خلقه، إنه حبيب عجيب معجز، حبيب إلى أهل الايمان، وعجيب فى صفاته وسماته، ومعجز فى اسلوبه وهديه، ثمين فى كنوزه، فنزه عن كل عيب ونقص، لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.

" وهذا القرآن يرسم منهاجا واضحا للحياة كلها: السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهو منهاج لا يختلط بأى منهاج آخر مما عرفته البشرية قبله، ويمثل عهدا جديدا للبشرية فى مشاعرها وفى واقعها "(٢)

ولقد كان للقرآن الكريم بروعة بيانه وفائق جماله وبديع لفظه الأثر البالغ فى نفوس المسلمين بل فى نفوس من كفروا به. وليس بمستغرب ان هذا القرآن الجميل الذى نزل على الرسول الكريم باجمل لغات الأرض ألا يتحدث عن الجمال ويحتفى

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى، ص١٢٨.
(٢) حسين على: القرآن ونظرية الفن، مرجع سابق، ص١٢.

به، وهو خير رسول للعقيدة الإسلامية الوسطية التى توازن بين الدين والدنيا، والمادة والروح، والجسد والوجدان.

" وليس من العجيب أو الغريب أن نبحث عن تعريف القرآن الكريم للجمال، ولاسيما أن لفظة (الجمال)، ولفظة (الحسن) ولفظة (الزينة)، ولفظة (الزخرف)، ولفظة (الجميل)، قد وردت جميعا فيه، وهى مفردات عربية لها دلالاتها اللغوية فى المعاجم العربية ومرادفاتها القرآنية فى كتاب الله عز وجل. ذلك الكتاب الذى نعته منزله جل شأنه بأنه (آحسن الحديث)، والذى يمثل بحق ذروة الجمال، وقمة الحسن فى عالم البيان. بل أنه يبدو متفردًا بحسنه، متميزا بجماله وجلاله وكماله ونظمه، وسيظل القرآن الكريم نسيج وحده فى روعة الجمال وقوة التاثير "(١)

وعندما ترد كلمة الجمال ومترادفاتها فى الكثير من آيات القرآن الكريم فى لفتات انسانية وروحية لها مغزاها فى نظر الإسلام ونظرت القرآن للحياة. " فالجمال عنصر اصيل فى هذه النظرة، فليست النعمة هى مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب بل تلبية الأشواق الزائدة إلى الضرورات، تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الانسانى المرتفع على حاجة الحيوان "(٢)

ولقد وردت كلمات الجمال، والبهاء، والحسن، والزينة فى كثير من آيات القرآن الكريم لتصف جماليات الشكل واللون والملمس والحركة والصوت، ذلك الجمال الحسى الذى ندركه فيما حولنا من موجودات من خلال الحواس الإنسانية الخمس فى إدراك جمال الأحياء من إنسان وحيوان ونبات وطير، وكذلك جمال الجمادات أيضًا.

ولم يقف إحتفاء القرآن الكريم بمعانى الجمال عند وصف الأحياء والأشياء فقط، بل تعدى وصف الجمال والتصوير الجمالى فى القرآن الكريم ذلك إلى وصف وتصوير الجمال فى القصص القرآنى، وفى مشاهد الخلق والقيامة، وفى تصوير

---

(١) عبد الجواد محمد المحصن: الجمال فى القرآن الكريم، مطابع القدس، الأسكندرية، ٢٠٠٥، ص٩.
(٢) سيد قطب: فى ظلال القرآن، مجلد ٤، دار الشروق، ١٩٨٢م، ص٢١٢٦.

مشاهد النعيم فى الجنة، والعذاب فى النار، وكذلك فى تصوير مشاهد الطبيعة، والظواهر الكونية من ظلام ونور، وبحر وموج، وفلك وريح، وبرق ورعد وصواعق وأعاصير.[1]

ومما لاشك فيه أن هذه الآيات القرآنية الكريمة جاءت كدعوة مباشرة للإنسان للتأمل الجمالى فى خلق الله فى هذا الكون بموجوداته من حى وجامد وظاهر ومرئى ومسموع ومشموم وملموس ومدرك بالحس والعقل والوجدان.

والإسلام بهذه الدعوة إلى أن تلمس الجمال فى الوجود، والإحساس به والتفاعل معه والمحافظة عليه، هى رسالة واضحة وسامية يسهم بها الإسلام بشكل مباشر ومنذ قرون فيما يسميه المربون المعاصرون اليوم بالتربية الجمالية، والتذوق الجمالى، والسلوك الجمالى.

فلقد عنى الدين الإسلامى منذ انبثاق دعوته بتربية النواحى الروحية والذوقية عند المسلم ولفت الأنظار إلى نواحى الفن والجمال فى هذا الكون، بل حث على الاستمتاع بالمخلوقات وزينتها إلى جانب ما لها من نفع حتى يدرك الإنسان أن الحياة الانسانية الصحيحة لا تقوم فقط على مجرد الماديات، والضروريات، ولا تهتم بمجرد النواحى النفعية فحسب بل أن هناك جوانب أخرى لا تتصل بالماديات أو النفعيات فى شيء ولكنها تهدف إلى ما هو أسمى من ذلك، تهدف إلى تنمية الناحية الروحية التى تحقق للحياة إنسانيتها، وسموها عن الحيوانية.

وفى هذا الصدد يقول الدكتور أحمد عبد الرازق: " إذا كنا نعنى بتثقيف العقل حتى نصل إلى حب الحق، ونعنى بتهذيب الخلق حتى نصل إلى حب الخير فينبغى أن نعنى كذلك بتهذيب الذوق حتى نصل إلى حب الجمال. ولكن كيف السبيل إلى تحقيق هذه الغاية؟ لم يتركنا الإسلام نتخبط فى سبيل تحقيقها بل نبهنا إلى أنها إنما تتحقق – برؤية مظاهر الجمال فيما أبدعه الله وفيما سوته يد الانسان، وتحققه بإمعان

(١) قام المؤلف بعرض نصوص الآيات الكريمة فى هذه الأوصاف فى كتابه (التصوير الجمالى فى القرآن الكريم) مع شرحها وتحليل جمالياتها تفصيليًا.

النظر فى هذه المظاهر ومحاولة التعرف على سر الجمال فيها والتأمل فيما يتجلى فيها من تكوين محكم وتنسيق بديع، وفيما تضيفه على ما حولها من ظلال واضواء"[1].

ويزخر القرآن الكريم بالكثير من الآيات البينات التى تصور الجمال فى شتى مواطنه ومواضعه فى هذا الكون الذى خلقه الله وعجائب الله المعجزة فى هذا الخلق.

على ان ما تشير إليه هذه الآيات من مواطن الجمال فى كتاب الكون المفتوح هو صور من ذلك الجمال الحسى الذى ندركه بحواسنا جمالًا مرئيًّا أو مسموعًا أو ملموسًا أو متذوقًا.

على أن القرآن الكريم عندما لفت أنظارنا إلى الجمال ووجهنا إليه وحثنا عليه، لم يقف بنا عند حدود الجمال الحسى المادى، بل تجاوزت دعوته هذه الحدود الضيقة إلى آفاق أرحب وأوسع والى تصور أشمل وأرقى للجمال، ذلك هو الجمال المعنوى... انه جمال النفس والروح، عندما يتحول الجمال المادى فى النفس البشرية إلى سلوك وخلق وقيم ومثل عليا.

إن جمال النفس يجعل للحياة بريقًا وللذهن صفاء ونقاء، وللقلب حصنًا ونورًا. ولقد ابدع الله تجلت قدرته وتعاظمت ذاته وصفاته فى خلق النفس البشرية وهيأها لتحمل بين جنباتها أسمى وأرقى غايات الجمال. إن جمال النفس يستمد قوته من صفاء الفلب وهدوء الطبع ونقاء السريرة وراحة الضمير.

لم يكتفى القرآن الكريم بأن يكون الجمال فى الإنسان جمال خلقه والصورة والمظهر فقط بل اطلق صفة الجمال على الكثير من السلوك والخلق الإنسانى، فجعل الصبر جميلًا والهجر جميلًا والقول جميلًا والسراح جميلًا.. وفى الكثير من آيات القرآن الكريم إشارات إلى ذلك.

ثانيًا: مفهوم الجمال عند فلاسفة الإسلام الأولين

إذا كنا بصدد التعرف على مفهوم الجمال عند الفلاسفة والمفكرين العرب

---

(١) أحمد عبد الرازاق: محاضرات الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، كلية الأداب، جامعة عين شمس.

والمسلمين فإننا نجد أنفسنا أمام تفسير الجميل والقبيح عند بعض هؤلاء الفلاسفة والمفكرين.

ويمثل لنا التوحيدى الصورة الحقيقية والمعبرة للفكر الجمالى العربى فى العصور الإسلامية الأولى[1]. إذا يعتبر التوحيدى (أول فنان وفيلسوف فن فى تاريخ الإبداع العربى استطاع أن يقدم فلسفته الجمالية عن خبرة جمالية إبداعية واستطاع أيضًا ان يلخص مفهوم وفلسفة الفن عند العرب فى القرن الرابع الهجرى)[2].

الجمال عند التوحيدى

يقول أبو حيان التوحيدى مفسرا الجمال والقبح: (فأما الحسن والقبيح فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور، فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحًا فيأتى هذا ويرفض ذاك، ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعى ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة. فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب وكان استحسانه على قدر ذلك)[3].

وعند تفسير عبارة التوحيدى يمكن أن نلاحظ أن التوحيدى يحدد بعض الحالات التى يمكن ان يكون فيها الشىء جميلًا، فقد يكون الشىء جميلًا عندما تدرك صفاته ادراكا حسيا ملموسا، وقد يستمد جماله من واقع مفاهيم اجتماعية معينة، وقد يكون جميلًا عندما تحث عليه تعاليم الشرع والدين، وقد يطلق على هذا الشئ، صفة الجمال بعد تحليل صفاته وخصائصه وإدراكها عقليا.. وآخر حالات الجمال عند التوحيدى عندما يكون الشىء جميلًا بسبب تحقيقه لرغبة أو إثارته لشهوة.

هذا هو تفسير التوحيدى للجميل والقبيح. على أننا نجد أن التوحيدى يعود

(١) أبو حيان التوحيدى أديب وفيلسوف وصوفى (٣١٣ هـ - ٤١ هـ) امتهن حرفة نسخ الكتب، كما كان هذا المفكر الإسلامى فنانًا وناقدًا فنيًا. ولعله أول عربى وضع علم الجمال العربى ماخوذًا من آراء أساتذته ومعاصريه ومنهم أبو سليمان السجستانى.

(٢) د. عفيف بهنسى: علم الجمال عند ابو حيان التوحيدى ص٢.

(٣) الإمتاع والمؤانسة: ج١ تحقيق أحمد أمين، القاهرة ١١٤٤، ص١٥٠.

ليعرف الجمال فى موضع اخر حيث نراه يقول عن الجمال أنه (كمال فى الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس)[1].

الجميل والقبيح عند الغزالى

وننتقل الآن لنتلمس مفهوم الجمال والقبح عند الغزالى[2]. ولعل أول مفهوم للجمال والقبح يتمثل فى فكر الغزالى من خلال حديثه عن الحب عند الانسان. ذلك الحب الذى لا يفهم بمعناه الضيق المحدود الذى ينحصر فى حب الجنس للجنس الاخر بل يتعداه بحيث يشمل الحب من حيث هو ميل طبيعى فى الإنسان نحو مختلف الموجودات والمخلوقات التى تحيط به.

يقول الغزالى فى موسوعته الشهيرة (إحياء علوم الدين): " لا محبة إلا بعد معرفة وإدراك، إذ لا يحب الإنسان الا ما يعرفه، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد بل هو من خاصية الحى المدرك، ثم المدركات فى انقاسمها تنقسم إلى ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه وإلى ما ينافيه وينافره ويؤلمه وإلى ما لا يؤثر فيه بإيلام والذاذ فكل ما فى ادركه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك. وما فى ادراكه ألم فهو مقبوض عند المدرك وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوبًا ولا مكروهًا. فاذن كل لذيذ محبوب عند المستلذ به، ومعنى كونه محبوبا أن فى الطبع ميلًا اليه، ومعنى كونه مبغوضا أن فى الطبع نفرة عنه. فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشىء الملذ والبغض عبارة عن نفرة الطبع المؤلم المتعب.. ان الحب لما كان تابعا للإدراك والمعرفة انقسم لا محالة بحسب انقسام المدركات والحواس، فلكل حاسة ادراك لنوع من المدركات، ولكل واحدة منها لذة فى بعض المدركات، وللطبع يسبب تلك اللذة ميل اليها فكانت محبوبات عند الطبع السليم، فلذة العين فى الإبصار وادراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة، ولذة الأذن فى النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم فى الروائح الطيبة، ولذة الذوق فى الطعوم ولذة اللمس فى

---

(١) الهوامل والشوامل: م٥٢ ص١٤٠.

(٢) أعظم مفكرى الاسلام وأشهر فلاسفة العرب، الفيلسوف الزاهد المتصوف / الإمام أبو حامد محمد الغزالى (٤٥٠ – ٥٠٢ هـ) تبلغ مؤلفاته فى الدين والفلسفة والفقه والتصوف ٤٧ مؤلفا.

اللين والنعومة. ولما كانت هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة أى كان للطبع السليم ميلًا إليها)[1].

هكذا ترى ان الغزالى ينحو نحوا حسيًا خالصًا فى تفسير حب الإنسان للشيء وتفضيله له على شيء أخر. والمرجع الأول لهذا الحب فى رأى الغزالى هو الإدراك الحسى. وهذا ما جعله يشترط لحدوث الإدراك الحسى، ولحدوث الحب بدوره سلامة الحواس من الناحية البيولوجية تأديتها لوظائفها أداء سليمًا. وأعتقد أن هذا ما قصده الغزالى من ترديد عبارة الطبع السليم.

على أن الغزالى ما يلبث أن يعود ليضيف إلى لذة الحواس فى إدراك الجمال وسيلة أخرى للإدراك هى ما يسميه بالبصيرة الباطنة. ولقد ركز الغزالى على أهمية هذه البصيرة الباطنة فى الإحساس الجمالى مما جعلها عنده أقوى وأهم من مجرد الإدراك الظاهر بالحواس.

يقول الغزالى: " والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعانى المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار. فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الالهية التى تجل عن تدركها الحواس أتم وابلغ. أن الحسن ليس مقصورًا على مدرمات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فانا نقول: هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حسن، وهذا إناء حسن فأى معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء أن لم يكن الحسن فى الصورة، ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ إلى استماع النغمات الحسنة الطيبة، وما من شيء من المدركات الا وهو منقسم إلى حسن وقبيح فما معنى الحسن الذى تشترك فيه هذه الأشياء؟ فلابد من البحث عنه وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الاطناب فيه فنصرح بالحق ونقول: كل شيء فجماله وحسنه فى أن يحضر جمالة اللائق به والممكن له، فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال

(١) طبعة الحلبى –ج ٤، ص ٢٥٤.

بقدر ما حضر، الفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر عليه، والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها وإستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ولكل شيء كمال يليق به وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شيء فى كماله الذى يليق به.

فان قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهى محسوسات، وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها وانما ينكر ذلك فى غير المدرك بالحواس.

فاعلم ان الحسن والجمال موجود فى غير المحسوسات، إذ يقال هذا خلق حسن، وهذا علم حسن، وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة.

إن الصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملها، وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر، والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة. فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل اليها. ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس كان حبه للمعانى الباطنة أكثر من حبه للمعانى الظاهرة فشتان بين ما يحب نقشًا مصورًا على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين ما يحب نبيا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة)[1].

ويلاحظ من خلال حديث الإمام الغزالى عن الجمال أنه يميز بين طائفتين من الظواهر الجمالية؛ طائفة تدرك بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها، والطائفة الثانية تدرك بالقلب وهى طائفة الجمال المعنوى التى تتصل بالصفات الباطنة، فالمدركات اذن كما يراها الغزالى تنقسم إلى قسمين: مدركات بالحواس، ومدركات بالقلب والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعانى المدركة بالقلب والعقل اعظم من جمال الصورة الظاهرة المدركة بالحواس.

ويقول الإمام الغزالى فى تعريف الجمال: " أعلم أن المحبوس فى مضيق الخيالات

---

(١)المرجع نفسه، ص ٢٥٦، ٢٥٧.

والمحسوسات ربما يظن انه لا معنى للحسن والجمال الا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون، وكون البياض مشربا بحمرة، وامتداد القامة إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الانسان، فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار، وأكثر التفاتهم إلى صور الاشخاص. وهذا خطأ ظاهر، فإن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فإنا نقول هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حسن، وهذا اناء حسن فاى معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء ان لم يكن الحسن فى الصورة؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن، والأذن تستلذ إلى استماع النغمات الحسنة الطيبة، وما من شىء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح.

يبين الإمام الغزالى فى النص السابق خطأ من يظن أن الجمال والحسن يكون فى المحسوسات فقط، أو الذى تقع عليه العين من الصور ثم يوضح أن الجمال والحسن ليس مقصورا على المدركات البصرية واستدل باستلذاذ العين بالنظر إلى الخط الجميل، واستلذاذ الاذن بسماع اللحن الجميل، إذن الجمال اعمق من ذلك وأشمل، ويتضح ذلك من خلال كلامه الآتى فى بيان المعنى الحقيقى للجمال..

ويقول موضحا المعنى الحقيقى للجمال: " كل شىء جماله وحسنه اللائق به والممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، الفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كر وفر عليه، والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ولكل شىء كمال يليق به وقد يليق بغيره ضده، فحسن كل شىء فى كماله الذى يليق به، فلا يحس الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأوانى بما تحسن بها الثياب، وكذلك سائر الأشياء

ويعد تعريف الإمام الغزالى السابق من أجود ما قيل فى الجمال فقد بسط فيه القول بعبارات جامعة مانعة، كشف فيها عن خفايا هذه الكلمة وما تحمله من

معان، ثم ينصرف إلى تقرير وجود الجمال فى غير المحسوسات لأن وجودة فى المحسوسات بديهية لا تحتاج إلى فكر أو برهان.

ويقول الغزالى مبينا أن الجمال يوجد فى غير المحسوسات: " فاعلم أن الحسن والجمال موجود فى غير المحسوسات، اذ يقال هذا خلق حسن، وهذه اخلاق جميلة، وإنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعقل، والعفة، والشجاعة، والتقوى، والكرم، والمروءة، وسائر خلال الخير وشئ من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة، وكل هذه الخلال الجميلة محبوبة، والموصوف بها محبوب بالطبع.

هذا ما لمسناه فى عرضنا لآراء التوحيدى، والغزالى. وفى رسالة لابن سيناء فى (البلاغة والخطابة) يقول الفليلسوف الاسلامى فى معرض حديثه عن الغايات المختلفة، ومجالات التفريق بينهما (الغايات ثلاث: خير ونافع ولذيذ، والنافع يكاد أن يكون ما عددناه من أجزاء صلاح الحال محيطا به، وأما اللذيذ فينبغى أن يحيط باجزائه أعنى أنواعه أيضًا. فنقول: أن اللذة حركة للنفس، وتهيؤ يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعى الملائم فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيذ، وما فعل ضدها فهو مؤلم مؤذ، والأمور الملايمة منها ما يلايم بالطبيعة، ومنها ما يلايم بالعادة، ويلايم بالطبيعة – والعادة الكسل، التوانى والمعصية والدعة والنوم والمشتهيات، والتخيلية والحسية والفكرية.

وليس كل اللذيذات عن الحس بل فى التخيل لذات أيضًا، وإن كان بالحرى أن تنسب إلى الحس أيضًا، فإن الذاكرين للذات يلتذون بها، والذاكرين لكدود توصلوا بها إلى اللذة وحيل تخلصوا بها من المكاره يلتذون، والآملين لشئ من اللذات يكون لهم يلتذون ايضا. ولهذا صار الغضب لذيذا لأن فيه رجاء غلبة وانتقام. وربما تمازج الحزن واللذة كما يكون ذلك فى المآتم فانهم بما فقدوا من الرفيق القريب حزينون وبما يتذاكرونه من أحواله وعشرته يلتذون. ومن اللذيذات الأخذ بالثأر، واخفاق العدو فى الحلبات، والغلبة لذيذة، والتى بالمشاغبة لذيذة عند معتاديها، والكرامة والجلالة لذيذة) [1].

---

(١) مخطوط رقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة – ورقة رقم ١٠٠ (صورة فوتوغرافية).

واذا كان الغزالى قد أضاف إلى اللذة الحسية التى تدرك بالبصر لذة أخرى تادرك بالبصيرة، واذا كان ابن سينا قد أضاف إلى هذه اللذة الحسية لذة أخرى بالتخيل والتذكر، فإن فيلسوفا اسلاميا آخر قد أضاف إلى اللذة الحسية لذة العقل. وهذا ما فعله (الرازى) [1] " ورأى الرازى فى اللذة هو أن المثل الأعلى فى اللذات ليست إصابة اللذات الجسمانية قبل اقتفاء العلم واستعمال العقل الذين يكون بهما خلاصنا من عالمنا هذا إلى العالم الذى لا موت فيه ولا ألم. وأن هوى النفس وطبيعتها يدعوننا إلى إيثار اللذات الفانية، بخلاف العقل الذى يدعونا إلى ترك اللذات الحاضرات بلذات أخرى تؤثر عليها [2].

على أننا نضيف أيضًا فى هذا الصدد من علماء وفلاسفة الإسلام أخوان الصفا الذين يعدون من أقدم الباحثين فى موضوع اللذة والألم وهم يؤيدون – رأى الرازى فى هذا الشأن – وذلك فى الرسالة السادسة والعشرين من مجموعة رسائلهم المعروفة بأسمهم.(رسائل اخوان الصفا).

مفهوم الجميل والقبيح عند مسكويه

ويذهب مسكويه[3] إلى تفسير الجميل والقبيح من خلال تفسيره للحب وأنواعه ودرجاته ووسائل إدراكه. فيقول: " إن مطلوب كل شيء هو كماله أو ما يعتقد فيه أثر كماله، فهو ينجذب إليه بطبعه أو بأرادته. فإن كان ذلك المطلوب طبيعيًّا محسوسًا وكان كمالا حقيقيًّا سمى انجذابه إليه انجذابًا حقيقيًّا وشهوة صادقة وسمى التذاده بنيله لذة طبيعية، وإن كان ذلك المطلوب ليس بكمال حقيقى بل مظنونا فيه ذلك وليس هو كذلك سمى انجذابه إليه شهوة كاذبة وسمى التذاده به لذة خارجة عن

---

(١) محمد بن زكريا الرازى الملقب بجالينوس العرب (المولود ٢٥٠ هـ) يقول عنه دى بور / يعتبر من اقطاب الطب والكيمياء إلى عهد قريب كما يعتبر من اكبر ممثلى الفلسفة الطبيعية التى تنسب إلى فيثاغورث، ومؤلفاته تعد مصدرا لعلماء الغرب فى العصر الوسيط.

(٢) د. موسى المرسوى: من الكندى إلى ابن رشد – بغداد ١٩٧٢م.

(٣) ابو على بن مسكويه: الطبيب اللغوى المؤرخ الفليلسوف الإسلامى المتوفى عام ٤١٠ هـ له مذاهب فلسفية وأخلاقية هى مزيج من آراء أفلاطون وأرسطو وجالينوس بالإضافة إلى أحكام الشريعة الإسلامية.

الطبع وإن كان ذلك المطلوب روحانيا معقولا وكان كما له حقيقيا وانجذابه إليه انجذابا مفرطا سمى ذلك عشقا، وان كان انجذابه إليه وسطا سمى محبة، وان كان انجذابه إليه ينقصه سمى نزاعا، ولو لم يكن كمال لا يكن لذة ولم يكن عشق ولا محبة ولا نزاع ولا شهوة... والكمال المطلق الحقيقى واللذة المطلقة الحقيقية هى فى كل وقت بل قبل كل وقت وبعد كل وقت.

والادراك الجسمانى خمسة ضروب: إدراكات الحواس الخمس اللمس والذوق والشم والسمع والبصر. والادراك الروحانى ثلاثة ضروب: التخيل والتفكر والتعقل وأصناف اللذات البسيطة أربعة عشر صنفا، فادراك اللمس وإدراك الذوق أخس الادراكات الجسمانية وأنقصها فالالتذاذ المعنى بهما اخس الادراكات الجسمانية وأنقصها على الاطلاق فلذة الجماع المتعلقة بتمييز اللمس، ولذة المأكول والمشروب اذ هى متعلقة بحس الذوق اخس اللذات وأنقصها، وأدراك السمع والبصر أسمى من الادراكات الجسمانية وأكمل فلذتها اذن اشرف من اللذات الجسمانية وأكملها، وهما من الإدراكات الجسمانية والروحانية معا. فإذا نحن قد بينا أن يكون اللذة الكاملة بادراك العاشق عشقا أكمل بادراك اكمل معشوقا اكمل. ولأن الإدراك الأكمل هو الإدرك العقلى، والمعشوق الأكمل هو الخير المطلق، والعشق الأكمل هو الانقطاع عن كل شيء الا المعشوق وجب أن تكون أشرف اللذات وأكملها لذة كمن ادراك الخير المطلق بعقله وكان عاشقا له لذاته[1]

وهكذا نرى أن فلاسفة الإسلام يفسرون الجمال على أساس اللذة الحسية، ويذهبون إلى التمييز بين الجميل والقبيح على أساس ادراك الحواس له وما يستثيره هذا الإدراك من اللذة الحسية. وبالرغم من أن هؤلاء الفلاسفة أضافوا إلى الإدراك الحسى أنواعا أخرى من الادراكات مثلما فعل الغزالى حين أضاف إلى ما يدرك بالبصر ما يدرك بالبصيرة الباطنة، وما فعله ابن سينا حين أضاف إلى اللذة الحسية لذة التخيل والتذكر، وما فعله الرازى حين أضاف العقل، ثم أخيرًا ما فعله ابن

(١) مخطوط رقم ٢٦٠٦٣ ورقة رقم ٥٧ (رسالة فى اللذات والآلام) نسخة فوتوغرافية بمكتبة جامعة القاهرة.

مسكويه حين جمع كل هذه الاضافات فيما أسماه بالادراك الروحانى بضروبه الثلاثة: التخيل والتفكر والتعقل – وبالرغم من كل هذه المحاولات إلا أننا نجدهم جميعا يبدأون من منطلق واحد ويشتركون فى قاعدة اساسية هى الإدراك الحسى للجمال، وما يتبعها من لذة حسية فى الاستمتاع به.

واذا كان بعض مفكرى وفلاسفة الإسلام قد ذهبوا فى إدراكهم للجمال إلى الاتجاه الروحى – كما رأينا عند الغزالى حين جعل الجمال المدرك بالبصيرة أحسن من ذلك الجمال المدرك بالبصر، وكما رأينا عند مسكويه حين قرر أن الادراكات الروحانية أسمى من الادراكات الجسمانية – فإن هذا الاتجاه الروحى لم يتغلغل فى نفوس الأدباء والشعراء والنقاد ولم يكن له أدنى أثر على إنتاجهم الفنى بوجه عام – باستثناء بعض أنواع الشعر والأدب الصوفى. وظل هؤلاء النقاد والفنانين فى موقفهم الجمالى العام أمام ذلك الجمال الشكلى الذى يدرك بالحواس الظاهرة المباشرة.

وليس أدل على وجهة نظرنا هذه أن شعراء العرب كانوا يتفننون فى تحميل شعرهم بأجمل الصور الحسية الملموسة بل ويتبارون فى ذلك، وذلك من خلال فن البديع الذى اشتهر به العرب والذى يقوم على إمتاع حاسة السمع من ناحية، وعلى تحويل الصورة المعنوية غير المحسوسة إلى الصور الحسية الملموسة وذلك بوسائله – المعروفة من تشبيه، واستعارة، وكناية وسجع، وتورية وجناس.... الخ

واذا حاولنا البحث فى مفهوم الشاعر العربى للجمال لرأينا كيف تمثل هذا المفهوم فى وجدان الشاعر العربى بشكل حسى صرف..... ولرأينا أيضًا انعكاس هذا المفهوم فى الفكر الاسلامى. ومع تسليمنا بغلبة النزعة الحسية على تصور فلاسفة الإسلام للجمال، فاننا نستطيع من جهة أخرى أن نلمس هذا التفاعل والتؤاوم الكبير بين مفهوم الجمال فى الفكر الاسلامى ممثلا فى آراء الغزالى وزملائه، وبين مفهوم الجمال فى النشاط النقدى الأدبى ممثلا فى أراء ابن طباطيا، وابن سلام، الناقدان العربيان الكبيران، وذلك بالرغم مما يقال من أن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين لم يكونوا ليضعوا النظريات الفنية والجمالية، وليقننوا بأفكارهم للأدباء

والفنانين – الذين كانوا ينصرفون للتعبير عن أفكارهم وأحساسهم بالجميل بشكل تلقائى دون أن ينتظروا تعاليم هؤلاء الفلاسفة والمفكرين.

ففى كتاب عيار الشعر يقول ابن طباطيا: "...... وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه إن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها. فالعين تألف المرء الحسن وتقذى بالمرء القبيح الكريه، والأنف يقبل الشم الطيب ويأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذى. والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوق إليه وينجلى له ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى مقوما من اود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقة ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له وانس به، واذا ورد على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه، واستوحش عند حسه به وصدى له وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما ان علة كل قبيح منفى الاضطراب. والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ولها احوال تنصرف بها. فاذا ورد عليها فى حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت له اريحيه وطرب، واذا رود عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت " [(١)]

ومن هذا العرض السريع لنماذج من آراء فلاسفة الإسلام والمفركين من ناحية، والفنانيين والنقاد العرب أيضًا من ناحية أخرى فى مفهومهم للجمال وتصورهم له

(١) عيار الشعر – لابن طباطيا (نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية) ورقة رقم (٦).

وأحساسهم به، يمكن ان نخلص بنتيجة هامة هى أن مفهوم الجمال عند الفلاسفة والمفكرين العرب والمسلمين بل عند الفنانين انفسهم هو مفهوم حسى بحت. إذ أن الحواس الإنسانية (بل الحواس السليمة على وجه التخصيص) وحدها هى التى تستطيع أن تدرك مواطن الجمال فى الشىء الجميل. بالرغم من وجود الجمال المعنوى الذى تدركه البصيرة الباطنة، والجمال المتخيل الذى يدركه التخيل والتذكر والتعقل، الا أن الفكر العربى قد انصرف إلى الاهتمام بالجمال الشكلى، ذلك الجمال الحسى الذى يتأتى للحواس فيلذها، وبهذا المفهوم فإن العمل الفنى الجميل أيا كانت صورته وأيا كان نوعه من شأنه أن يحدث اللذة.

الادراك الحسى للجمال كما تمثل فى الفكر الغربى

بعد هذا العرض لوجهة النظر العربية والاسلامية فى الإدراك الحسى للجمال ودور الحواس فى تذوق هذا الجمال يجدر بنا أن نتعرف على هذا المفهوم الحسى للجمال وكيف تمثل فى الفكر الغربى قديما وحديثا حتى يمكننا الوقوف على دور وجهة النظر العربية والاسلامية بالنسبة للفكر العالمى قديمه وحديثه، وكيف انطوت هذه الأفكار العربية المبكرة على جذور أحدث الاتجاهات الفكرية المعاصرة.

ولقد كان الإدراك الحسى منذ أقدم العصور جانبًا هامًا من جوانب الخبرة الجمالية ذلك أن الحواس تكشف للإنسان عن حقيقة العالم الخارجى اكثر مما تكشف عن حالته العضوية واستجاباته الفسيولوجية. ولقد اتجه الاهتمام إلى حاستى السمع والبصر حيث أنهما الأساس فى الاحساس بالجمال ذلك أنهما تؤديان إلى تكوين التمثلات العقلية والصور الذهنية. وهذا الطابع الاستاطيقى لحاستى السمع والبصر وهو ما تبينه أفلاطون منذ القرن الرابع قبل الميلاد.

هذا هو التصوير القديم لدور الحواس فى ادراك الجمال. أما فى العصور الحديثة فقد "تعرضت العلوم التجريبية لتفسير جوانب الخبرة الجمالية، ووضحت الإستاطيقا الفزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وقد ظهر ان لحاستى المسمع والبصر قيمة تفوق سائر الحواس الأخرى وذلك لأن هذه

الحواس اكثر الحواس قدرة على فهم الاشكال المجردة وأكثرها قدرة على الكشف عن طبيعة العالم الخارجى إن هى قورنت بالحواس الأخرى ذات الاتصال المباشر بمحسوساتها كالشم واللمس والذوق، وهذا لأن معطيات حاسة الذوق والشم واللمس أقرب إلى اثارة الوظائف العضوية "(١).

ومن المعروف أن الإحساسات تنقسم إلى قسمين: عليا مثل حاستى السمع والبصر ودنيا مثل الاحساسات العضلية اللاشعورية فى عمليات الهضم والبلع مثلًا. وفى مجال الاستجابة الجمالية عن طريق الحواس اختلف العلماء.

فمنهم من يركز على حاستى السمع والبصر كأساس للاستجابة الجمالية حيث أن الإدراكات السمعية والبصرية ينتفى فيها الوعى بالاحساسات العضلية والفسيولوجية على عكس ما يحدث فى الحواس الدنيا حيث أن وعينا بهما يلغى الجانب الجمالى ويؤكد الجوانب الفسيولوجية. على حين يرى البعض أن كل الحواس تتساوى فى إحداث الخبرة الجمالية، وعلى ذلك ذهب بعض علماء الحياة إلى الاعتقاد بأهمية الحواس الدنيا فى الاستجابة الجمالية. ومن هؤلاء العلماء دارون الذى يرى ان للحيوان قدرة على الإحساس الجمالى الذى يعد أهم عوامل الإغراء الجنسى، ولعل هذا هو السبب فى تميز بعض الكائنات من الناحية الجمالية مثل الطاووس والبلابل وغيرها.

ولقد تشعبت بحوث التجريبيين على الحواس، وزاد الاهتمام بها فى القرن التاسع عشر. فلقد عنى بدراسة ديناميكية الإدراك الحسى وردود الفعل الحركية المصاحبة لعمل الحواس عند الإنسان علماء النفس التجريبيون من أمثال (لوتز)، (فيشر) أما (جروز)، و(ليس)، و(موللر) فقد أخذوا نظريات فيشر وزميله وطبقوها فى مجال علم الجمال. وقد استمرت بعد ذلك تجارب علماء النفس التجريبيين إلى دراسة الانفعالات والاحساسات الجمالية. ومن هذه الأبحاث: تجارب (بولو) على الألوان، وتجارب (فخنر) على الاشكال، وتجارب (ماير) على الأصوات.

---

(١) د. أميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال دار النهضة العربية، ١٩٧٢م، ص٨٤.

ولقد خرج هؤلاء العلماء من كل هذه التجارب بأن الإنسان عند الإدراك الجمالى لابد ان ينتبه إلى الخصائص الحسية للموضوعات من ألوان وأصوات وأشكال – لا إلى ما يرتبط بها – لأن الإدراك الجمالى هو إدراك مباشر لا يتجاوز العمل الفنى إلى ما يرتبط به من معان.

ومن جهة أخرى فقد ارتبط مفهوم الإدراك الحسى والادراك الجمالى ما يطلق عليه علماء الجمال اللذة الحسية واللذة الجمالية. ذلك أن بعض فلاسفة الغرب ومفكريه قد اتخذوا فى تفسيرهم للخبرة الجمالية موقفا لاذيا على اساس أن الخبرة الجمالية تنطوى بالضرورة على جانب لاذى، حيث لا بد أن يصحبها شعور باللذة والبهجة.

وعلى هذا يكون تفريقهم بين الجميل والقبيح على أساس ما يصاحبه من الشعور باللذة ومن هؤلاء العلماء (كانت) الذى يذهب فى كتابه (نقد الحكم) إلى أن الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظرى المعرفى، أو النشاط العملى أو السلوك الأخلاقى بل ترجع إلى مجال الشعور باللذة والالم الذى لا دخل فيه للإرادة أو النظر العقلى. ولكن كروتشيه يعترض على وصف الجميل باللذة حيث ان بعض الأشياء تسبب لنا اللذة ولكنها لا تثير استجابتنا الجمالية مثل لذة اللعب، ولذة الطعام واللذة الجنسية.

ويقول كروتشيه: "إن صورة شخص تحبه قد لا تكون جميلة ولكن يسرنا رؤيتها، وقد تكون هناك لوحة جميلة لكنها لا تسبب لنا لذة لأنها من وضع شخص نكرهه أو تقدم موضوعا يثير كراهيتنا"[١].

اما جورج سانتيانا فهو أهم من يقربون بين الاحساس الجمالى واللذة كما فعل من قبله نيتشه وفرويد. ويقول سانتيانا: " إننا فى الخبرة الجمالية ننزع إلى تحويل الانفعال بالنشوة واللذة من الذات إلى الشيء الجميل فنحس بأن اللذة لا تصدر من ذاتنا بل من الأشياء الخارجية" وهذا ما سماه سانتيانا باللذة الموضوعية... وإن كان سانتيانا

(١) د. أميرة مطر: المرجع السابق، ص٩٦.

يفرق بين اللذة الحسية واللذة الجمالية حيث يقول " إن اللذة الجمالية تحررنا من أجسادنا أما اللذة الحسية فهى مسامير تدق نفوسنا بأجسادنا"[1].

وتعلق الدكتورة أميرة مطر على رأى سانتيانا فتقول: " ولعل مرجع ذلك إلى أن اللذة الجمالية ليست لذة مركزة فى عضو من أعضاء البدن يفصلها عن عملية الادراك، بل أن مصدر اللذة فيها يرجع إلى أنها لذة إدراكية بخلاف اللذات الحسية التى ينفصل الإدراك فيها عن الإحساس الجسدى "[2]

وفى المفهوم الحديث للاحساس بالجمال يتمثل هذا الاتجاه الحسى أيضًا. وقد تبلور بشكل واضح فى آراء فلاسفة المدرسة الانجليزية مثل (كولردج)، (فيرك) فيذهب كولردج إلى أن ادراك الجمال يتأتى من ادراك علاقات الشىء المدرك وكشف عناصر الجمال فيها، وأن "ادراك العلاقات عملية تجريدية نفسية من الأجزاء المحسوسة فى الصورة أو فى الكل، ونحن ندرك هذه العلاقات عن طريق الحواس. ولكن هذه المتعة الحسية سرعان ما تتحول إلى نوع من المتعة العقلية، وهذا لا يعنى أا الجميل يكتفى بأن يمتع حسيا بل يمتع عقليًّا كذلك ولكن عن طريق المتعة الحسية "[3].

اما الاحساس بالجميل عند أدمون بيرت فيعتمد إعتمادًا كليًّا على الحواس وفى مقال للدكتور / محمد عبد العزيز اسحق يقول: " ان بيرت يرى أن الذوق هو الملكة العقلية التى نحكم بها على قيم الفنون الجميلة ومنتجات الخيال، وهذه الملكة العقلية تعود بجذورها إلى الحواس التى تدرك ما يحيط بنا من العالم الخارجى والتى هى السبيل الوحيد عند بيرك وعند عامة المفكرين الإنجليز للمعرفة الإنسانية. فالحواس إذن أساس الذوق الفنى. ونحن إذا تأملنا هذه الحواس وجدنا تكوينها العضوى يكاد يكون متماثلا عند الناس كافة، ومن ثم كان ادراكها للمحسات يكاد يكون متماثلا"[4].

---

(١) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة د. مصطفى بدوى، ص٢٠.
(٢) د. أميرة مطر: المرجع نفسه ، ص١٩٧.
(٣) د. عز إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد الأدبى، ط١، ١٩٥٥م، ص١٢٣.
(٤) الذوق الفنى عند أدموندبيرت – مجلة الكاتب المصرى – أكتوبر ١٩٤٧م.

وهكذا نستطيع من هذا العرض للادراك الحسى للجمال كما تمثل فى الفكر الأوربى فى القرنين الأخيرين، أن نلمس هذا التواؤم بين الفكر الأوروبى والفكر العربى المبكر فى هذا المجال، وكيف تمثلت جذور هذه الأفكار الغربية عند فلاسفة الإسلام منذ عشرة قرون.

وهكذا أيضًا نرى أن ما ذهب إليه كانت وزملاؤه فى اللذة الحسية، وما ذهب إليه مفكروا أوربا الذين وفقوا بين اللذة الحسية وغيرها من اللذات فى ادراك الجمال قد ذهب إليه الغزالى وابن سينا والرازى وغيرهم من فلاسفة الإسلام منذ قرون طويلة.

مفهوم الجمال عند الصوفيين

ذكرنا فيما سبق أن مفهوم الجمال قد ترسب فى ذهن الفنان العربى شاعرًا أو أديبًا وفى ذهن المفكر العربى أيضًا ناقدا أو فيلسوفا بشكل حسى بحت. هذا هو الاتجاه فى ادراك الجمال بشكل عام. ولكن إلى جانب هذا الاتجاه العام هناك أيضًا موقفا خاصا فى ادراك الجمال، ذلك هو موقف الفلاسفة المتدينين، والمتصوفة والروحانيين الذين وقفوا من الجمال موقفا يكاد يكون مثاليا، ويذكرنا هذا الموقف بنظرة أفلاطون الميتافيزيقية إلى الفن والتى أدت إلى فكرة الجمال المثالى المطلق الذى لا يتغير بتغير الظروف والأحوال والذى لا يختلف باختلاف الزمان والمكان والذى هو علة لكل جمال على الأرض حيث يستمد منه كل جميل جماله.

أما الصوفية فلا يقف إحساسهم بالجمال عند حدود العالم الحسى بل تسمو حواسهم إلى عالم الهى نورانى مقدس تتمثل فيه كل القيم الفاضلة والأبدية الخالدة. وازاء هذا الجمال الالهى المنبثق عن الذات الالهية يتلاشى كل جمال أرضى، وقد يرى بعض الصوفية أن الصور الجميلة المحسوسة المشاهدة على الأرض انما تفيض عن جمال الذات الالهية فيستغرقون فى تأمل هذه الصورة الجزئية لا إعجابًا بها بل لأنها تدل على جمال الحقيقة الالهية وتشير إليها"[١].

---

(١) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال، المكتبة الثقافية، ص٧٩.

ولقد فهم صوفية المسلمين الجمال على هذا النحو وزخر تراثهم الفكرى وحفلت أشعارهم بكثير من صور العشق الالهى الذى يدور حوله هذا الجمال المطلق السرمدى.

ويقول ابن القيم: " اعلم أن الجمال ينقسم إلى قسمين: ظاهر وباطن، فالجمال الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العقل والعلم والجود والعفة والشجاعة، وهذا الجمال الباطن هو محل نظر الله من عبده وموضع محبته كما فى الحديث الصحيح: "إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم" وهذا المجال الباطن يزين الصورة الظاهرة وان لم تكن ذات جمال، فتكسو صاحبها من الجمال والمهابة والحلاوة بحسب ما اكتسبت روحه من تلك الصفات.

وهذا أمر مشهود بالعيان، فإنك ترى الرجل المحسن ذا الأخلاق الجميلة من أحلى الناس صورة وإن كان اسود. مما يدل على أن الجمال الباطن أحسن من الظاهر، إن القلوب لا تنفك عن تعظيم صاحبه ومحبته والميل اليه.

ثم يستطرد قائلا وموضحا النوع الثانى من أنواع الجمال: " وأما الجمال الظاهر فزينة خص الله بها بعض الصور عن بعض، وهى من زيادة الخلق التى قال الله فيها: " يزيد فى الخلق ما يشاء " قالوا: هو الصوت الحسن والصورة الحسنة والقلوب كالمطبوعة على محبته كما هى مفطورة على استحسانه.

يتضح من خلال النصين السابقين أن الجمال عند ابن القيم ظاهر محسوس، وباطن معنوى وأن الباطن هو الجمال المحبوب لذاته؛ وهو سبب نظر الله لعبده إذا تحلى به، وأنه أحسن وأشرف من الجمال الظاهر.

" وكما أن الجمال الباطن من أعظم نعم الله على عبده، فالجمال الظاهر نعمة منه أيضًا على عبده يوجب شكرا، فإن شكره بتقواه وصيانته إزداد جمالا على جماله، وان استعمل جماله فى معاصيه سبحانه قلبه له شيئًا ظاهرا فى الدنيا قبل الأخرة، فتعود تلك المحاسن وحشة وقبحًا وشينا، وينفر عنه كل من رآه. فحسن الباطن يعلو قبح الظاهر ويستره، وقبح الباطن يعلو جمال الظاهر ويستره.

فالجمال بنوعيه الظاهر والباطن ذا أهمية، وهو نعمة من الله تستوجب الثناء والشكر، وتؤدى بالإنسان إلى كمال الأوصاف، فإن فقد الإنسان جمال الباطن قبح ظاهره، وإن فقد جمال الظاهر فقد حسنه وجمله جمال الباطن.

ثم يتحدث ابن القيم عن حقيقة الحسن والجمال فيقول: " الحسن والجمال أمر مركب من أشياء: صباحة ووضاءة وحسن تشكيل وتخطيط ودموية فى البشرة، وهو: معنى لا تناله العبارة، ولا يحيط به الوصف، وانما للناس من أوصاف أمكن التعبير عنها، وقد كان رسول الله فى الذروة العليا منه.

ثالثًا: تعريف الفن فى الفكر الإسلامى

لاشك ان محاولة بحثنا عن مفهوم للفن بمعناه المعاصر عند فلاسفة المسلمين ومفكريهم الأوائل أمر تحوطه مسالك شائكة تقتضى منا الدقة فى اختيار الألفاظ وتحديد دلالاتها.

فكلمة الفن بمفهومها الحديث لم تتبلور فى الغرب إلا فى عصر متأخر، حيث كان الفن نوعا من الحرف حتى فى أكثر عصوره ازدهرا فى أوروبا. ويتشابه الأمر كذلك بالنسبة للعصور الإسلامية المتقدمة حيث نجد أن كلمة الصناعة هى المرادف القديم لكلمة الفن، ويتضح ذلك فى أكثر فنون العرب تجردا وبعدا عن المعالجة اليدوية وهو فن الشعر الذى كان ينظر إليه العرب على أنه ضرب من ضروب الصناعة.

تعريف الفن عند التوحيدى

نستطيع أن نستخلص تعريف التوحيدى للعمل الفنى من خلال حديثه عن النفس الإنسانية وتعريفه لها وتحديده لخصائصها وأبعادها، وفى مجال التفريق بين النفس والروح يقول التوحيدى: " إن الروح جسم لطيف منبث فى الجسد على خاص ما فيه وأما النفس الناطقة فإنها جوهر إلهى، وليست فى الجسد، ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الإنسان إنسانًا بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنسانًا بالروح، لم يكن بينه وبين الحمار فرق بأن كلا من روح ولكن لا نفس له "[1].

---

(١) الإمتاع والمؤانسة: تحقيق أحمد أمين، القاهرة، ١٩٤٤م، ج٢، ص١١٣.

ويستطرد أبو حيان التوحيدى فى تفريقه بين الإنسان والحيوان فيقول فى كتاب الامتاع والمؤانسة أيضًا على لسان معاصره الفيلسوف واللغوى أبى سليمان السجستاني: " ذكر بعض الباحثين عن الإنسان نه جامع لكل ما تفرق فى جميع الحيوان ثم زاد عليها وفضل بثلاث خصال: بالعقل والنظر فى الأمور النافعة والضارة، وبالمنطق لابراز ما استفاد من العقل بواسطة النظر، وبالأيدى لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس".

ومن هذا التعريف للانسان وللنفس الانسانية الذى ذهب إليه التوحيدى نستطيع أن نستخلص هذا التعريف للعمل الفنى، والذى انطوى عليه وتضمنه حديث التوحيدى. فالفن فى نظر التوحيدى أولًا قبل كل شىء عمل إنسانى راق لا يستطيع أداءه والتوصل إلى انتاجه وتذوقه سوى الإنسان لأنه يتمتع بالنفس الانسانية، أما الحيوان فلا يستطيع ممارسته أو الوصول إليه لأن ليست له مجرد الروح التى لا ترتقى إلى النفس والفن أيضًا عمل يدوى، لا يؤدى بالعقل وحده وإنما يتطالب اداؤه مهارات معينة تؤديها مختلف اعضاء الجسم. ومن هنا يتضح لنا دور الحواس الإنسانية فى ممارسة الفن..... حيث نرسم بأيدينا، ونعزف الموسيقة بأصابعنا ونلقى الشعر بأفواهنا ونكتب القصة والرواية بأناملنا، ونبنى بأيدينا أيضًا ونرقص ونمثل بحركات أجسامنا، واليد فى عملية الإنتاج الفنى تتبع النفس الملهمة ولا تتبع العقل والمنطق الذى يفكر فى الأمور النافعة أو الضارة. ثم إن العمل الفنى كما يرى التوحيدى يتجه إلى مماثلة الطبيعية، ومطابقتها بما فيها من فعل النفس لذلك فإن العمل الإبداعى مقصور على الإنسان وحده دون الحيوان. ولما كانت الطبيعة من صنع الله وأن الفن يقوم بمحاكاتها لذلك تمتاز الطبيعة عند التوحيدى على الفن. " يذكر التوحيدى أن الطبيعة فوق الفن (الصناعة) وأن الفن دون الطبيعة، وأن دور الفن التشبه بالطبيعة، وليس بمقدور الفنان ان يتجاوز ذلك مدعيا إكمالها. وتكمن قوة الطبيعة فى أنها الهية اما الفن فهو بشرى مستخرج من الطبيعة "[١].

---

(١) د. عفيف بهنسى: علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى، ص١٨.

وأخيرا فإن العمل الفنى فى رأى أبى حيان التوحيدى عمل جاد له قيمته ودوره الذى يلعبه، وأهدافه ومقاصده التى يسعى اليها، فليس الفن مجرد تسلية ولعب وليس لهوا أو تزجية فراغ، بل هو جد ومسئولية. والعمل الفنى لا يتأتى بصفة عشوائية أو بطريق العبث ولكنه عمل مقصود يأتى نتيجة للعلم والفكر والموهبة، ذلك العلم الذى هو الطريق الأساس بل الضرورى للعمل. ويقول التوحيدى فى رسائله (فاذا كان قاصرا عن العلم كان العلم كلا على العالم، وأنا اعوذ بالله من علم عاد كلا، وأورث ذلا، وصار فى رقبة صاحبة غلا)، ويرفض أبو حيان التوحيدى فكرة التفريق بين الفن والعلم على أساس أن الفن هزل والعلم جد. بل يذهب إلى ابعد من ذلك حيث يرى ان الفن فوق العلم وأن العلم يحتاج دائمًا إلى الفن ويختتم التوحيدى حديثه فى هذا الصدد قائلا (إن العمل الفنى يأتى نتيجة الفكر. فالذوق وان كان طباعيا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والالهام مفتاح الأمور الالهية)[1].

وحدة الفنون عند التوحيدى

من المعروف أن أبا حيان التوحيدى إلى جانب كونه فيلسوفًا ولغويًّا وكاتبًا وأديبًا كان فى نفس الوقت يمتهن حرفة الوراقة (أى نسخ الكتب) وقد استفاد كثيرًا من مهنته هذه فإلى جانب الاستفادة العملية حيث زيادة اطلاعه واتساع معارفه، برز أيضًا فى فن الخط حيث احتل به مركزًا مرموقًا جعله من أساتذة هذا الفن.

ومن الأمور التى تدعو إلى الدهشة أن هذا الفيلسوف العبقرى العربى، بنظرته الثاقبة، وسعة أفقه ومداركه وبعد نظره، وعمق فكره قد استطاع أن يضع فى القرن الرابع الهجرى (١٠م) نظرية فنية هامة، لم تطرح على بساط البحث الا عندما اعلنها الفيلسوف الأوروبى (سوريو)، والفيلسوف (ليسينج) فى القرن العشرين، وهذا المفهوم المعاصر الذى طلع علينا فى أوائل هذا القرن والذى يوحد بين الفنون جميعًا ويجعلها تنتسب إلى مصدر واحد وأساس واحد، وإن اختلفت باختلاف الحاسة

(١) الإمتاع والمؤانسة: ج٢، ص ١٣٤.

التى تبدعها وتتذوقها أو باختلاف الوسائط المادية التى تصاغ فيها.. هذا المفهوم المعاصر للتوحيد بين الفنون هو ما توصل اليه، ودعا إليه الفيلسوف العربى التوحيدى منذ عشرة قرن " حيث يرى التوحيدى أن النفس هى الأرومة الوحيدة التى تجمع بين هذه الفنون والتى توزع اللطف على جميع الاحساسات مهما اختلفت طبائعها وأشكالها، ومن هنا فإن اساس العملية الفنية يبقى واحدا سواء كان ذلك فى صياغة الكلمة شكلا أو مضمونا أو جرسا، أو فى صياغة اللحن فقرة أو حركة أو هرمنة، أو فى صياغة الصورة مشبهة أو غير مشبهة "[(١)].

وفى مجال التوحيد بين الفنون يربط التوحيدى كما يرى الدكتور البهنسى بين فن الخط والموسيقى فيقول فى رسائله على لسان أحد الخطاطين (الحركات إذا تمثلت بالحروف والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصور الخطية والحروف الشكلية محفوظة الأعيان – بامتلائهما بهما محروسة الأبدان بانتسابهما اليها) ، ويستطرد التوحيدى معلقا على ذلك فى نفس الموضع ليربط بين جمال الخط وجمال الموسيقى " لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى لأنه يزن الحركات المختلفة فى الموسيقى فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع أحدهما على صاحبها بزيادة نقرة أو نقصان نقرة ويمر فى أثناء الصناعة ألطف ما يجد من الحس فى الحس، ولطف الحس متصل بالنفس اللطيفة كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس "[(٢)].

وفى رأيه أيضًا أن التوحيدى يوحد بين فن الخط والرسم والرقص وغيرها من الفنون حيث تجتمع هذه الفنون كلها فى فن الخط الجميل الذى يجمع بين حسن الغناء وجمال حركة الراقصين، واتساق الكتل المعمارية، فيقول التوحيدي على لسان ابن الزهيدى (وملاك الأمر: تقويم إعجاز الشطور، وتسوية هوادى الحروف، وحفظ التنسيق، وقلة العجلة، وإظهار القدرة فى عروض الاسترسال، وإرسال اليد فى طى الاقتدار)، ويستطرد التوحيدى قائلا: " سمعت العسجدى يقول: " للخط

---

(١) د. عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، ص٢١٠.
(٢) د. عفيف بهنسى: نفس المرجع والموضع.

دیباجة فی تساویة، وأما وشیه فشکله وأما التئامه فمشاکلة بیاضه لسواده بالتقدیر، وأما حلاوته فافتراقه فی اجتماعه "[1].

ویضیف الدکتور البهنسی علی اتجاه التوحیدی فی وحدة الفنون فیقول (یثیر أبو حیان مشکلات معاصرة فی الفن وفی قواعده، وأهمها وحده الفنون. فهو إذ یتحدث عن دور الخط وعن دور التعلم فإنما یتحدث عن الفن بصورة عامة، وذلك أنه کخطاط وراق وأدیب مبدع وباحث، لا یستجلب أمثلته ولا تدور أفکاره إلا من معین مهنته وفنه، وهکذا فإن ما نستخلصه من مبادئ فی علم الجمال قالها أو جمعها عن غیره من المشتغلین فی مهنته أو البارعین فی فنه، لیزید موضوع علم الجمال العربی ثروة ووضوحا. فالفن عند أبی حیان یتصف بالرسوخ والشمول، فهو عنصر من عناصر الحضارة والتاریخ الانسانی، یفهمه الناس جمیعا فی الحاضر وینتقل الیهم فی المستقبل، والفن عنده أیضًا ینقل العواطف الکامنة فی النفس ویفصح عنها بشکل جذاب، فهو یعبر عن العالم الداخلی للانسان المبدع ولیس فقط عن العالم الخارجی وعن أثار الإنسان والزمان "[2].

علی أننا نری أن ما أورده الدکتور البهنسی فی تحلیله لآراء التوحیدی عن وحدة الفنون، والتی استمدها من حدیثه عن الخط العربی هو مجرد اجتهاد یحمل فی طیاته الکثیر من التجاوز والمبالغة، حیث أنه جعل من الخط العربی جماعا لکل الفنون من موسیقی وعمارة ورقص مما یعد مغالاة لا یقرها أی دارس لهذه الفنون وطبیعتها.

تصنيف الفنون عند التوحيدى

یطلع علینا عالم الجمال والفیلسوف الأوروبی المعاصر (ایتین سوریو) بنظریته فی تصنیف الفنون علی أساس صفاتها الکیفیة، حیث یتحول العمل الفنی فی إدراك المتذوق إلی إحساسات أو کیفیات حسیة مدرکة کما یقول سوریو. وقد أمکن لسوریو تصنیف الفنون علی أساس هذه الکیفیات الحسیة إلی سبعة أصناف یترتب

---

(١) د. المرجع نفسه: ص ٤٨.

(٢) د. عفیف بهنسی: المرجع السابق، ص٣٢.

على كل كيفية منها نوعان من التعبير الفنى أحدهما تمثلى تشبيهى والأخر غير تشبيهى.

وهذه الكيفيات حسب تصنيف سوريو هى:-

١- الألوان وفنونها التشبيهية التصوير التعبيرى واللاتشبيهية كالتصوير المجرد.

٢- الخطوط وفنونها التشبيهية الرسم واللاتشبيهية الأرابيسك.

٣- الكتل وفنونها التشبيهية النحت واللاتشبيهية العمارة.

٤- الاضواء وفنونها التشبيهية السينما واللاتشبيهية الإضاءة الفوتواغرفية.

٥- الحركات وفنونها التشبيهية التمثيل الصامت واللاتشبيهية الرقص.

٦- الصوت (لغة) وفنونها التشبيهية النثر واللاتشبيهية الشعر.

٧- الصوت (موسيقى) وفنونها التشبيهية الموسيقى الدرامية واللاتشبيهية الموسيقى الخالصة.

وعلى الرغم من وحدة الفنون عند التوحيدى إلا أنه يمكن تصنيف هذه الفنون استخلاصا من آراء التوحيدى وكتاباته. وبذلك فقد سبق التوحيدى سوريو بما يقرب من تسعة قرون فى تصنيفه للفنون. وقد قام تصنيف التوحيدى للفنون وفقا للحاسة التى تمارس بها والتى تدرك – بواسطتها.

وعن ماهية الصورة وطبيعتها يقول التوحيدى فى كتاب (الامتاع والمؤانسة) على لسان ابى سليمان[1] " الصور أصناف/ إلهية، وعقلية، وفلكية، وطبيعية، واسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، وممزوجة وصافية، ويقظية ونومية وغائبية وشاهدية " ويتحدث التوحيدى بالتفصيل عن طبيعة كل صورة من هذه الصور والفروق بينها، على أن حديث التوحيدى هذا ينطوى على جوانب فلسفية بعيدة عن موضوع بحثنا، على أننا نختار من تقسيمات التوحيدى واحدة تعتبر لصيقة الصلة بحديثنا وهى الصورة الصناعية اليدوية والتى يعنى بها الفن.

---

(١) ج٣، ص١٣٧ وما يليها.

وبذلك يمكن تصنيف الصورة الفنية على الأساس التالى تبعا لرأى التوحيدى.

١- الصورة الالهية

٢- الخط والزخرفة

وبوسعنا أن نستعرض على سبيل المثال بعضا من آراء التوحيدى فى تفسير أصناف هذه الصور. فيقول التوحيدى عن الصورة الالهية على لسان أبى سليمان (إن الصورة هى أعلاها فى الرتبة والحقيقة، وهى أبعد منا فى التحصيل إلا بمعرفة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدها الا على التقريب وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك ترسم بأن تقول: هى التى تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود... والصورة الالهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل اليك فتعطيك، وأنوار الصورة الالهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شموس تسير، وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لاحد منها، وهذه للبذل والافاضة) [١]

ويرفض التوحيدى بكل شدة وحماس وصف الذات الإلهية وتشبيهها حيث يقول (حكى لنا الزهيرى قال: حدثنا أبو الاخشاد قال: تناظر رجلان فى وصف البارى سبحانه، واشتد بينهما الجدال فتراضيا بأول من يطلع عليهما ويحكم بينهما فطلع عليهما إعرابى فأجلساه وقصا قصتيهما ووصفا له مذهبيهما، فقال الأعرابى لأحدهما وكان مشبها، أما انت فتصف صنما، وقال للثانى أما انت فتصف عدما، وكلاكما تقولان على الله ما لا تعلما) [٢].

اما ثانى انواع الصور غير المشبهة وبقصد بها التوحيدى فن الخط وفن الزخرفة المجردة (الارابيسك) فتتمثل عند التوحيدى فى هذه الأشكال المجردة والتى لا تقوم على التشبيه والتمثيل، والتى تسعى فى النهاية للوصول إلى الحق المطلق، والتى تقر بواحدانية الله وسرمديته، وفيها يقول التوحيدى (وأنا أعوذ بالله من صناعة لا

---

(١) الإمتاع والمؤانسة: ج٣، ص١٣٧، ١٣٨.

(٢)المرجع نفسه: ص١٩٦.

تحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه والمصير إلى كنفه والصبر على قضائه والتسليم لأمره)[١]

رابعًا: الفن والطبيعة فى الفكر الاسلامى

لم تكن دعوة الإسلام إلى تأمل الطبيعة تنصب على الجانب النفعى لاستغلال كنوزها فحسب، بل رافق هذه الدعوة أيضًا توجيها إلى الجانب الانفعالى الجمالى من أجل تنمية وتهذيب الحس ورفعه إلى درجة عليا تسمو على المادية.

ويقول عماد الدين خليل: " لقد شاء الله جلت قدرته أن تكون الطبيعة هى الجامعة الكبرى التى تخرج أفواج العلماء والفنانين فى الوقت ذاته: العلماء الذين يتفحصون ويجربون ويكتشفون من أجل رقى العلم الانسانى، وإدارك السنن والنواميس الطبيعية التى يقام عليها صرح العلوم التطبيقية المختلفة، والفنانين الذين يعاينون ويلمسون وينظرون ويسمعون، فتهزهم المعاينة والنظر والسماع وتحيلهم إلى قلوب تنبض عشقا وهياما وشعرا وعقول تند عن مرائيها النفعية المادية القريبة، فتحطم جدران الأشياء وتنطلق إلى ما وراء الأشياء.. وحدس ينقل احاسيس الانسان، من سمع وبصر ولمس، من مراتبها الأولى، إلى أجهزة فذة عجيبة للتعامل مع ما فى الكون من قيم وحقائق واشكال، غابت عن الأسماع والعيون أول مرة، فجاء (العيان الفنى) لكى يمزق عنها الأستار ويعيد إليها صفاءها الأول!! " [٢]

إن دور الطبيعة لا يقف عند احداث الهزة الروحية والانفعال الوجدانى فى الإنسان نفسه ولكنها تدفق دفقًا للتعبير عن مكنونات نفسه من مشاعر وإخراجه إلى حيز الوجود حتى يتحقق له الارتياح والاتزان النفسى، وذلك عندما تتحول هذه المشاعر إلى إبداع فنى إحدى صور هذا الإبداع من صنوف فنون القول، أو الشكل أو الحركة أو النغم.

---

(١) المرجع نفسه: ص ١٣٥.
(٢) عماد الدين خليل: " شيء عن الموقف الجمالى فى الإسلام "، مرجع سابق.

" أن الأديان جميعا جاءت لكى تشير إلى أن الإنسان عالما كان أم فنانًا يجب أن يسعى من أجل هذا المصير العظيم: الوحدة والتوافق بين الإنسان والعالم والطبيعة والكون... الوحدة التى ترفض الذوبان السالب والفناء.. كما ترفض – فى الوقت نفسه – التمزق والتبعثر والازدواج والعصيان، ومن ثم يجئ موقف الفنان المسلم من أجل المصير... ذلك المصير الذى يضم جناحيه على كل القيم والخلائق والنواميس ويحركها جميعا صوب الله... "(١)

الفن والطبيعة عند مفكرى الإسلام

ولقد تمثلت علاقة الفن بالطبيعة منذ أقدم العصور التاريخية فيما يسمى بنظرية المحاكاة فلقد عرفت عند قدماء الفلاسفة منذ العهود الأغريقية، تلك النظرية التى فسرت الفن على أنه محاكاة حيث أطلق أفلاطون فيلسوف اليونان القديم على الفنون الجميلة (فنون المحاكاة) وقال أرسطو معرفا الفن أنه (محاكاة للطبيعة) أما أفلوطين الذى خلفهما فقال عن الفن أنه (محاكاة للجمال المطلق الكامن فى النفس البشرية).

وبالرغم من أن النظريات الثلاثة لهؤلاء الفلاسفة تدور حول محور واحد هو موضوع المحاكاة، إلا أن، نظرية أرسطو هى التى سيطرت على هذا المجال وتغلغلت إليه (وعلى الرغم مما يقال عن اختلاف أرسطو عن أستاذه أفلاطون إلا أنه لم يستطيع فى الواقع أن يتحرر تماما من مثالية أستاذه حيث أخذ عنه فكرته فى المحاكاة وعمقها وحددها فى نطاق فلسفة الفن. فقد ببن أرسطو أن الفنان لا ينبغى له أن يتقيد بالنقل الحرفى للواقع وانما عليه أن يحاكى الأشياء على النحو الذى يجب أن تكون عليه. ومعنى هذا أن الفنان عليه أن يتحرى النماذج الكاملة والتصورات المثالية التى لا تقع تحت بصره فى الواقع، وانما يكون وجودها فى عالم المعقولات. ويقول أرسطو فى كتابه فن الشعر (أن الشعر أقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية وهو لهذا أعلى مرتبة من التاريخ الذى يكتفى بذكر الوقائع الجزئية والأحداث الملموسة)(٢).

---

(١) عماد الدين خليل: المرجع نفسه والموضع.

(٢) د. أمير مطر: فلسفة الجمال، ص٩٠.

ويعلق شيلى على رأى أرسطو فى الفن فيقول: أن أرسطو أراد بذلك أن يثبت للإنسان موهبته، وأن يثبت للفن قيمته إذ رأى أن الفن نشاط إنسانى أصيل وليس مجرد تقليد[١].

وكان لنظرية أرسطو فى المحاكاة أثر كبير عند النقاد العرب، ولقد اختلف هؤلاء النقاد فى فهمهم للمحاكاة ففهمها البعض على أنها مرادف لمفهوم البديع فى اللغة العربية والذى يقوم على تقريب الصورة، وتحويلها من صورة معنوية إلى صورة حسية بواسطة التشبيه، والاستعارة والكناية وغيرها، ويتمثل هذا المفهوم عند ابن رشد حيث يقول فى تلخيصه لكتاب أرسطو فى الشعر (والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغمة المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل منها منفردا عن صاحبه مثل وجود النغم فى المزامير، والوزن فى الرقص، والمحاكاة فى اللفظ.. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد عندنا فى الموشحات والأزجال[٢].

على أننا نرى للمحاكاة مفهوما آخر عند النقاد العرب يتمثل عند الجاحظ الذى فهم المحاكاة بمعناها المحدود على أساس أنها مجرد تقليد حسن لما فى الطبيعة فعلى حين ربط أرسطو المحاكاة بفن الشعر وبمفهوم العمل الدرامى ذهب الجاحظ بمفهومه للمحاكاة ليقرر قدرة الإنسان على محاكاة الناس والحيوان وتقليد أصواتهم وحركاتهم. فيقول الجاحط أننا (نجد الحاكية من الناس يحاكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم ولا يغادر من ذلك شيئا، ونجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه واعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدًا يجمع ذلك كله. فكأنه قد جمع جميع طرق حركات العميان فى أعمى واحد. ولقد كان أبودبوية الزنجى مولى ال زياد يقف بباب الكوخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ولا متعب بهير إلا نهق، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا

(١) د. محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث، ص٥.
(٢) عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى، ص٢٠٣.

تبعث لذلك ولا يتحرك منك شيء كأن ابودبويه يحركه. وقد كان يجمع الصور التى تجمع نهيق الحمار فجعلها فى نهيق واحد، وكذلك كان فى نباح الكلاب)[1].

على أننا يمكن أن نكون أكثر إنصافا للجاحظ فنقول أنه قد تمثل مفهوم أرسطو فى المحاكاة، ذلك المفهوم الذى لا يجعل المحاكاة مجرد تقليد للواقع بل يجعلها أكثر مثالية فتكون محاكاة لما يجب أن يكون عليه الواقع. وتستطيع أن تتمثل هذا المفهوم فى كلام الجاحظ حيث يفهم منه أن الذى يمثل الأعمى لم يقلد أحدًا بعينه وإنما قلد نموذجًا مثاليًا فى للعميان ليس له وجود فى الواقع وإنما يمكن أن يجمع العميان فى نموذج واحد. وكذلك بالنسبة للحمار الذى يقلد نهيقه أبو دبوبة الزنحى ليس حمارًا موجودا بالفعل بل هو نموذج مثالى لكل الحمير ولعل هذا المفهوم هو نفس مفهوم المحاكاة الذى نادى به أرسطو، ولكن مع الفارق فى المثال.

ولعنا الآن بصدد مفهوم آخر للمحاكاة عند نقاد وفلاسفة العرب قد تمثل لدى أبى حيان التوحيدى. فيقول التوحيدى: (أن الصناعة (الفن) تحكى الطبيعة، وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها. وهذا رأى صحيح وقول مشروع، وإنما حكتها وتبعت رسمها وقصت أثرها لانحطاط رتبتها عنها[2].

ويعود التوحيدى فى موضوع اخر ليؤكد هذا المفهوم وليحدد الصلة بين الفن والطبيعة فيقول: (أن الطبيعة فوق الصناعة، وأن الصناعة دون الطبيعة، وأن دور الصناعة التشبه بالطبيعة، وليس بمقدور الصناعة أن تتجاوز ذلك مدعية اكمالها وتكمن قوة الطبيعة فى أنها إلهية، وأما الصناعة فهى عمل بشرى مستخرج من الطبيعة وليس بمقدور القوة البشرية أن تتساوى مع القوة الالهية)[3].

والمتأمل لحديث التوحيدى يستطيع أن يلمس القرابة الواضحة بين هذا الرأى وبين رأى أفلاطون فى الصلة بين الفن والطبيعة حيث يعتبر أفلاطون الطبيعة هى

---

(١) الجاحظ: البيان والتبين، ج١، ص٧.
(٢) المرجع نفسه.
(٣) المقابسات: أبو حيان التوحيدى مقابسة ١٩ ص١٣٦ (تحقيق السندوبى).

النموذج الكامل الذى يسعى الفن إلى محاكاته ولكنه يعجز عن ذلك حيث يقف عند حدود الظواهر الشكلية السطحية فقط.

ويقول الدكتور بهنسى أن أفضلية الطبيعة على الفن ليست ثابتة دائمًا، فإن للحس ذرة فى تعديل وتحوير الطبيعة لأن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق[1]. وعلى هذا يعود التوحيدى ليقرر أن الطبيعة تحتاج إلى الفن أيضًا. وذلك عندما كان بصحبة أبى سليمان فسمعا شابا يغنى بصوت شجى طروب. فقال فى ذلك معقبا: (قد زعمت ان هذا الحدث لم تكفه الطبيعة، ولم تغنه وأنها تعينه، وأنها قد احتاجت إلى الصناعة حتى يكون الكمال مستفادا ومأخوذا من جهتها، والغاية مبلوغة بمعرفتها واصدارها... إن الطبيعة إنما احتاجات إلى الصناعة فى هذا المكان لأن – الصناعة ها هنا تستملى من النفس والعقل وتملى على الطبيعة. وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، تقبل آثارها وتتمثل أمرها وتكمل بكمالها وتعمل على استعمالها وتكتب بأملائها وترسم بالقائها، والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة أفرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا وتأليفًا معجبًا وأعطاها صورًا معشوقة وحلية مرموقة، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة... فمن ها هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطتها الصناعة الحادثة التى من شأنها استملاء ما ليس لها وأملاء ما يحصل فيها استكمالا بما تأخذ وكمالا لما تعطى)[2].

هذا هو عرض لمفهوم المحاكاة كما تمثل عند النقاد والمفكرين العرب وهو مفهوم لا يختلف كثيرا عن مفهوم المحاكاة كما تمثل عند أرسطو وأفلاطون من قبل مما يدل على استفادة العرب من تنظير من سبقوهم من مفكرى اليونان فى هذا الصدد. على أننا يمكن أن نشير إلى نوع أخر من التأثير الذى أحدثته فكرة أرسطو فى المحاكاة فى الفكر الاسلامى... هذا التأثير الذى لا تنكر قيمته وخصوبته يتعلق بصلة الشعر

---

(١) د. عفيف بهنسى: المرجع السابق، ص١٩.

(٢) المقابسات: مقابسة ١٩، ص١٦٣.

بالفنون الأخرى حيث يرى أرسطو أن المحاكاة هى الأصل فى الفنون، وأن الفنون جميعا مهما اختلفت صورتها ما هى ألا أنواع من المحاكاة، وأن ذلك الاختلاف بين الفنون وبعضها هو اختلاف فى وسيلة المحاكاة وموضوع المحاكاة، وطريقة المحاكاة. والمحاكاة فى نظر أرسطو إحدى وسائل المعرفة والوصول إلى الحقيقة، وعلى ذلك فإن الفنون جميعا فى نظر أرسطو من خلال المحاكاة تصور جوهر الأشياء لا مظهرها. وقد تمثل أثر هذه الفكرة عند العرب على أثر ترجمة كتاب أرسطو (فن الشعر)، فيقول أبن رشد[1]: (وكذلك الحال فى الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التى هى الضرب بالعيدان والزمر والرقص، أعنى أنها مدة بالطبع لهذين الغرضين). ويضيف أيضًا (أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالألوان والأشكال (فى الفنون التصويرية) والأصوات (فى الموسيقى))[2].

وفى مجال ربط النقاد العرب بين الشعر والفنون الأخرى يعلق الدكتور غنيمى هلال قائلا: (ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقدة الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى الأذهان على حسب ما ألفوا فى بيئتهم على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف فى كلام هؤلاء النقاد إلى الفنون النفعية لا الفنون الجميلة فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن النجارة وفن النقش)[3].

على أننا لا نملك التسليم بهذا الرأى على الاطلاق حيث نرى أن الشعر العربى قد نبع من منابع غنائية موسيقية وقد بقيت فيه مظاهر الغناء والموسيقى واضحة فيه ومن أهمها الوزن والقافية. حتى الشعراء انفسهم يؤيدون هذه الصلة بين الشعر والموسيقى والغناء فهذا حسان بن ثابت يقول:

تغنى بالشعر أما كنت قائله * إن الغناء لهذا الشعر مضمار**

(١) الفيلسوف العربى القاضى أبو الوليد محمد بن رشد المولود ٥٢٠ هـ يرجع إليه الفضل فى التفسير الأصيل لنصوص أرسطو التى نفذ إلى أغورها وقام بتنقيتها من شوائب الفلاسفة الأفلاطونية، وقف مع الغزالى بل تفوق عليه فى محاولة التوفيق بين الدين والعقل والفلاسفة.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى: المرجع السابق، ص٢٠٢.

(٣) د. محمد غنيمى هلال: المرجع السابق، ص١٧٠.

خامسًا : فلاسفة الإسلام ومفهوم الشكل فى الفن

عند حديثنا عن مفهوم الشكل الفنى وكيف تمثل هذا المفهوم فى فكر النقاد والفلاسفة المسلمين الأوائل فإن أول ما يقفز إلى الذهن تلك القضية الهامة من قضايا الفن على مر التاريخ، تلك هى قضية الشكل والمضمون.

وبالرغم من أن قضية الشكل والمضمون أو ما يمكن أن نسميه فى فنون القول بقضية اللفظ والمعنى، من مسائل علم الجمال الحديث التى كثرت حولها وجهات النظر وتضاربت بشأنها الآراء، إلا أن رواد الفلسفة القديمة قد تعرضوا لها بالدراسة والبحث.

ومن اقدم المتحدثين فى قضية الشكل والمضمون فى الأدب فيلسوف اليونان أرسطو الذى اشار فى الكثير من كتاباته إلى تلك الصلة بين الألفاظ ومعانيها. وفى كتاب (الخطابة)، وكتاب (فن الشعر) تحدث عن تلك الألفاظ المنظومة أو المنثورة التى تتألف منها الأبيات والجمل والتى يستعينان بها فى محاكاة الأشياء والأفعال ولم يقصر أرسطو حديثه على الجمل والأبيات المفردة فى المسرحية أو الملحمة أو الخطبة ولكن أهتمام أرسطو امتد إلى دراسة القواعد والمعايير الجمالية الموضوعية التى تتعلق بالاجناس والقوالب الفنية أى بما يتعلق بوحدة العمل الادبى كله.

اللفظ والمعنى عند نقاد الإسلام

لقد شاعت قضية الللفظ والمعنى عند نقاد الإسلام كمرادف للتسمية الحديثة لقضية الشكل والمضمون. ولم يكد النقد العربى القديم أن يخرج فى علاجه لموضوع الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى عن المفهوم الذى رسمه أرسطو من قبل، ذلك المفهوم الذى يعتمد على المقابلة بين اللفظ والمعنى. ولكن النقاد العرب ذهبوا إلى أبعد من ذلك حيث أولوا لهذا الموضوع عناية كبيرة، وقد انقسم نقاد العرب نتيجة لتشعب دراساتهم وآرائهم إلى أكثر من فريق لكل منهم وجهة نظره ورأيه فى هذه القضية. فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى إلى جانب المعنى مغفلًا شأن اللفظ وأهميته، ومنهم من نادى بعكس ذلك ففضل اللفظ على المعنى تفضيلا مطلقا، ومنهم أيضًا من ساوى بين اللفظ والمعنى فى الأهمية وأخيرًا منهم من ربط

اللفظ بالمعنى فى وحدة واحدة وفى ارتباط وثيق حيث نظر إلى الألفاظ من جهة نجاحها فى دلالتها على معانيها فى نظم الكلام. ولعل الرأى الأخير هو أهم هذه الآراء جميعًا وأكثرها أصالة.

ويرى بعض الباحثين أن النقاد العرب قد انقسموا فى العصور الإسلامية إلى عدة مذاهب ومدارس فنية مختلفة وذلك تبعا لاختلاف البيئات الإسلامية، حيث يقسمون المذاهب النقدية إلى مذهب المشارقة، ومذهب العراق ومصر والشام، ومذهب الاندلس وبلاد المغرب، " فمذهب المشارقة (الفرس) كان أميل إلى الأخذ بالمعانى والجوهر لا بالصنعة والالفاظ والبديع، كما امتاز مذهب مصر والشام بغلبه الصنعة والبديع والأخذ بالمقاييس الشكلية مع تحكيم الذوق، وأما مذهب أهل الأندلس وبلاد المغرب فقد خلطوا بين الاتجاهين "(١)

ومن أنصار المعنى وتفضيله على اللفظ أبو عمر الشيبانى وابن الرومى وابن الأثير والامدى ومن شاكلها ممن يطلبون صحة المعنى ولا يبالون أحيانًا حيث وقع من هجنة اللفظ وقيمه وخشونته "(٢)

اما الفريق الثانى فهم الذين يؤثرون اللفظ على المعنى، ومنهم الجاحظ وابن رشيق، ويرى هؤلاء أن الصياغة هى القوام الحق للأدب، وقيمة الألفاظ فى نظرهم فوق المعانى. والأدب فى مذهبهم صناعة لا يعينهم فيها سوى وصف الألفاظ وجودة السبك دون العناية بأهمية الموقف وخطر الموضوع، ومن هذا الفريق قدامة ابن جعفر ابن خلدون، والجاحظ يرجح الصياغة على المعانى محتجا بأن الشعر " صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "(٣).

وحدة الشكل والمضمون

أما الفريق الثالث من النقاد والشعراء العرب فهم أولئك الذين يساوون فى قيمة كل من الألفاظ والمعانى وأهميتها فى العمل الأدبى. ومن هؤلاء بشر بن المعتمر

---

(١) د. محمد غلول سلام: ضياء الدين بن الأثير وجهوده فى النقد، ص٣١٢.
(٢) ابن رشيق القيروانى: العمدة، ح١، م٩٥٥ ط التجارية، ص٨٢.
(٣) الجاحظ: الحيوان، ح٣، ص١٣٢.

المعتزلى (المتوفى عام ٢١٠ هـ)، وابن قتيبة والبحترى وينضم إليهم أبو حيان التوحيدى. ويرى هؤلاء أن الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه، وأن اللفظ الكريم للمعنى الكريم، والقول الخسيس للمعنى الخسيس، وأن من حسن الشعر رشاقة اللفظ مع ظهور المعنى، وأن الألفاظ لا توصف بالقبح أو الخسة على الإطلاق إذ لا بد من مشاكلتها للمعنى ويمثل هذا الفريق خير تمثيل عبد القادر لجرجانى الذى رفض الرجوع إلى مجرد المعنى فى تقويم العمل الأدبى ولم يقتنع أيضًا بالوقوف عند حدود الألفاظ فى حد ذاتها ونها اهتم بربط الألفاظ بدلالتها فى السياق من حيث تكوين الصورة الأدبية. وبذلك نستطيع أن نقول أن لعبد القادر الجرجانى فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى آخر فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى أو بين الشكل والمضمون.

ولعل عبد القادر الجرجانى بهذا الاتجاه النقدى قد سبق الاتجاه الحديث للنقد المعاصر الذى يسعى اليوم إلى تأكيد هذا المفهوم وتوثيق الصلة بين الشكل والمضمون بكل السبل والوسائل.

الوحدة العضوية عند الباقلانى:

يبسط الباقلانى نظريته فى الأدب فى موقفه من قضية الشكل والمضمون والالفاظ والمعنى ودورهما فى الكشف عن الخلجات النفسية، فيجعل محور اهتمامه باللفظ من أثر فى الوجدان والمخيلة إذا ما صدر عن وجدان منفعل. ومقاييس الجمال فى النص الأدبى عند البلاقلانى هى التعبير والقدرة على الآداء والكشف عن الأحاسيس والعواطف. وقد استوحى الباقلانى منهجه هذا من دراسته لبيان القرآن وتعمقه فيه.

وقد انتهى الباقلانى من دراسته لنصوص القرآن وتحليلها إلى منهجه المعروف فى النقد والذى يقوم على النظرة الكلية للعمل الأدبى، وقد استعان فى دراسته بنماذج من القصائد الشعرية الكاملة، فيطبق عليها مجموعة الأصول الفنية فى النقد، وعلى الجانب المقابل أجرى دراسته على هذا النحو على سور كاملة من القرآن يختارها ثم يحللها مبينا فضل النظم القرآنى وفنون التعبير فيه بشكل عام " لا يركز على مجرد

الأسلوب أو العبارة ولا يهتم بالاستعارة والتشبيه، أو التقديم والتأخير أو الايجاز والاطناب إلى أخر ضروب المجاز التى كثر أقوال المتقدمين فيها وانها يصب اهتمامه على التعبير القرآنى فى السورة عامة، وإطراء المعانى فيها وتأليفها ومدى دلالة النظم عليها فى صوره المختلفة كالتألف بين الألفاظ والترابط فى الصور البيانية والمعانى المعبر عنها والموسيقى الخافتة والصاخبة الناتجة من أنسياب الألفاظ فى سهولة ويسر، ومن ايقاع الفواصل ايقاعًا يساعد على فهم المعانى ومسايرتها قوة ولينا "[1].

ويمكن أن نخلص من اتجاه الباقلانى فى دراسة نصوص القرآن الكريم منهجًا خاصا فى النقد يقوم على أساس الوحدة الفنية للعمل الفنى حيث يعتبر الباقلانى السورة لا الآية أصغر وحدة فنية فى القرآن الكريم يمكن الحكم عليها وتطبيق مقاييس البيان والبلاغة وذلك على عكس من سبقه من النقاد العرب الذين كانوا يعتبرون الآية أو بيت الشعر أو العبارة هى الوحدة الفنية التى يخضعونها لدراستهم النقدية، وتطبيق أحكامهم عليها.

ولعل مفهوم الباقلانى للعمل الأدبى بهذا المنطق يتفق تماما مع ما تنادى به مدارس النقد الحديث اليوم التى تنظر إلى العمل الفنى ككل لا يتجزأ، وككائن عضوى لا ينفرد جزء معين بقيمة منفصلة عن باقى الأجزاء بل يستمد المعنى الفنى ككائن عضوى قيمته فى جميع أجزائه مجتمعة، ويستمد بذلك العمل الفنى قيمته من جميع أجزائه مجتمعة، ويستمد بذلك العمل الفنى قيمته من وحدة شكله وموضوعه مجتمعين.

كروتشه والنقاد العرب

يحدد الفيلسوف المعاصر بندتو كوتشة مضمون العمل الفنى بأنه تلك الأحاسيس والانفعالات قبل تنظيمها وصقلها، أما الشكل فى رآيه فهو صياغة هذه الانفعالات وإبرازها فى قالب فنى جميل معبر عنها، وعلى هذا يتمسك كروتشيه بالشكل وقوة التعبير والقدرة على تصوير الانفعالات والاحاسيس. وعلى هذا يأبى

---

(١) د. محمد زغلول سلام: اثر القرآن فى النقد العربى، ص٣٩٥.

كروتشية أن يحصر الحقيقة الجمالية فى إطار المضمون فقط، كما يأبى كذلك أن تكون هذه الحقيقة الجمالية فى مجموع الشكل والمضون أى فى الاحساسات مضافًا إليها التعبير لأن قوة التعبير لا تضاف إلى حقيقة الإحساسات وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بواسطة تلك القوة وتظهر الاإحساسات فى التعبير، ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى الشكل لا شىء سواه، ولا قيمة للشكل عند كوتشه بالكلمات مفردة من حيث هى مادة للتعبير ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة، وليس هذا أن المضمون فضله، وانما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير، ولكن ليس هناك فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير بحيث يمكن الانتقال من أحدهما إلى الآخر.

فقد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله إلى شكل، ولكن ما لم يوضع فى الشكل لا تكون له صفات محددة فلا نعلم عنه شيئًا ولا يصير مضمونًا جماليا قبل وانما يصير كذلك بعد وضعه عملا فى تلك الصورة[١].

ولعل رأى كروتشه هذا فى الشكل باعتباره القدرة على التعبير عن المضمون يتصل اتصالا وثيقا بمفهوم عبد القادر الجرجانى للصورة وصلتها بالتعبير. وهذا المفهوم الذى تبلور عند الجرجانى بعد استيعابه لآراء سابقيه ومعاصريه من النقاد العرب ليزيح لنا الستار عن هذه العبقرية العربية التى قدمت إلى النقد الأدبى الحديث جذور هذه النظرية الجمالية منذ عدة قرون قبل هذا القرن.

النظرية الشكلية المعاصرة

سادت فى أوائل هذا القرن نظريات الشكليين الذين تأثروا بالاتجاهات الفنية الحديثة وبخاصة فى الفنون التشكيلية التجريدية واللا موضوعية والتى تمثلها فى ذلك الوقت أعمال موندريان وكاندنسكى. تلك الاتجاهات التى طلعت على العالم بمفهوم جديد للفن لتعلـن أن الفن الحديث قد استغنى عن تقديم الحقيقة الخارجية المستمدة من موضوعات الحياة، مكتفيا بوسائله الخاصة وبما يكمن داخله من قيم

(١) الغنيمى هلال: المرجع السابق، ص٢٩٣.

فنية. ومن ممثلى هذا الاتجاه جاسيت الفيلسوف الأسبانى، واندريه مالرو الأديب الفرنسى. وبهذا المفهوم يعرف هؤلاء الفلاسفة أصحاب الاتجاه الشكلى الفنى بأنه الشكل أو الصورة Form. وقد اعتمد فلاسفة القرن Formalism العشرين الذين ينادون بالنظرية الشكلية على آراء الفلاسفة الألمان التى يمثلها أصدق تمثيل كانت وهاربرت.

ويعتبر الفيلسوفان الانجليزيان كليف بل، وروجر فراى من أهم أقطاب النظرية الشكلية. ولعل كليف بل يلخص لنا رأيه فى هذه النظرية فى أحدث تعريف للفن وهو أن الفن هو الصورة المعبرة.

ووفقا لهذه النظرية الحديثة اقتصر النقاد عند تقييمهم للعمل الفنى على البحث فى طريقة تنظيم الأصوات أو الألوان أو تطور الأحداث فى الدراما فكان هذا هو المقصود عندهم بالصورة، وأصبح التذوق الفنى هو ما ننشده من تذوق هذه العلاقات من متعة وبهجة جمالية صرفة غير مرتبطة بأى أحداث أو تشبيهات أو معانى مستمدة من الحياة الجارية [١].

جذور النظرية الشكلية عند العرب

خلصنا فى الباب السابق عند حديثنا عن الشعر العربى أن عامل الصنعة قد سيطر على غيره من العوامل فى ذهن النقاد والشعراء العرب واهتمامهما. وهذا مؤداه أن نظرة الناقد العربى بوجه عام تقوم على العناية بالشكل الخالص للفن. ذلك أن الصورة المصنوعة عندهم أفضل من الصورة الطبيعية، وكما رأينا قبل ذلك عند التوحيدى من أن الجمال فى الصناعة (الفن) أكمل من الجمال فى الطبيعة.

ولقد ادرك الناقد العربى منذ قرون طويلة بحسه المرهف وفطرته، ونظرته الثاقبة - قيمة الخصائص الموضوعية فى الشيء الجميل وراح يبحث عنها فى فنه الأول (فن القول). ولقد عنى النقاد العرب فى دراساتهم فى فنون البلاغة بتحديد شروط النص الجميل شعرا كان أو نثرا وقد أسفرت بحوثهم عن الوصول إلى مقومات الشكل الفنى الجميل. وتتلخص هذه المقومات فى الايقاع والعلاقات.

---

(١) د. أمير مطر: المرجع السابق، ص٤٧.

واذا كان الإيقاع والعلاقات هما أهم مقومات الصورة الجميلة فى رأى النقاد العرب فاننا نجد انفسنا بالضرورة بصدد مقارنة - سريعة على الآقل - لكل من المفهوم العربى القديم، والمفهوم الأوروبى المعاصر لهذه المقومات حتى يتبين لنا مدى العلاقة بين المفهومين ارتباطا أو انفصالًا. ولنبدأ بمفهوم الإيقاع والعلاقات عند النقاد والمفكرين العرب.

إذا كان المفكر الغربى قد فهم الإيقاع على أنه يتحقق من النظام، والتغيير، والتكرار، والتنوع، والتلازم، والتوازن، والتوازى والتساوى... إلى آخر تلك المترادفات، فإن هذا الإيقاع قد تمثل عند الناقد العربى تحت مسميات أخرى بلاغية تتردد فى ابواب البديع التى عرفها العرب مثل: الجمع والتفريق والتقسيم والائتلاف، والمقابلة والنظير، والابتداء والانتهاء، والسجع..... إلى أخر تلك القوانين البلاغية العربية.

ونظرا لذلك فقد بذل النقاد والبلاغيون العرب جهدا كبيرا فى الكشف عن هذه القوانين وكيف تتمثل فى الأدب بوجه عام وفى الشعر بوجه خاص. ومن هؤلاء النقاد: قدامة بن جعفر فى كتابيه (جواهر الالفاظ)، و (نقد الشعر) وابن سنان الخفاجى فى (سر الفصاحة)، وضياء الدين ابن الاثير فى (المثل السائر)، وابو هلال العسكرى فى (سر الصناعتين). ذلك أن الإيقاع عنصر إساسى لم ينكره أحد، لأنه ملازم للشعر لا يتخلى عنه، وهو ليس مظهرا فحسب بل هو قوة جوهرية فيه ناتجة من الانفعال أو هى اهتزازات منظمة لما يحسه الشاعر من انفعال[1]. وعن النظم والايقاع فى الشعر يقول الناقد العربى ابن رشيق ان النظم فضله فى الشعر يتفوق بها على النثر لأن كل منظوم أحسن من كل منثور فى جنسه فى معترف العادة.

ألا ترى الدر هو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يقاس وبه يشبه إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به فى الباب الذى كسب له ومن أجله انتخب وإن كان أعلا قدرا وأغلا ثمنا.

---

(١) د محمد زغلول سلام: ضياء الدين بن الاثير وجهوده فى النقد، ص١٨٩.

فاذا نظم كان أصون له من الابتذال وأظهر مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد فى الأسماع، وتدحرج من الطباع [1].

ولقد كان العرب فى سبيل الكشف عن القيم الايقاعية فى الصورة الجملية فى الفن القولى ينشدون الصورة المثلى التى تصل فى جمالها إلى حد الكمال. " وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصورة تتمثل فى الآثار الأدبية الراقية كالشعر القديم من شعر الفحول، وكالحديث النبوى بل وجدوها تتمثل فى أرقى هذه الاثار وهو القرآن الكريم "[2]

أما عن ثانى مقومات الصورة الجميلة عند العرب وهى العلاقات فبوسعنا أن نؤكد أن النقاد العرب إلى جانب أهتمامهم بالايقاع اهتموا اهتمامًا بالغًا بالبحث فى تركيب الألفاظ وتنظيمها وعلاقة بعضها مع البعض. وأبرز من أهتم بهذا الاتجاه من نقاد العرب ضياء الدين ابن الاثير، ورائد هذا الاتجاه الناقد العربى عبد القادر الجرجانى. ولعلنا نكتفى هنا بذكر مثال لرآى كل منهما للتدليل على أهمية العلاقات فى الشعر.

يقول ابن الاثير فى كتابه (المثل السائر) " أن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الألفاظ أكثر مما يقع فى مفرادتها لأن التركيب أعسر وأشق... فاذا فكرت فى قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾.

لم تجد ما وجدته لهذه الألفاظ من المزية الظاهرة الا لأمر يرجع إلى تركيبها، وأنه لم يعرض لها هذا الحسن إلامن حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها. فإذا ارتبت فى ذلك فتأمل هل نرى لفظة منها لو أخذت من مكانها وافرادت من بين اخواتها كانت لابسة للحسن ما لبسته فى موضعها من الآية.... ومما يشهد لذلك ويؤيده أنك ترى اللفظة تروقك فى كلام ثم تراها فى كلام آخر

---

(١) د. محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث، ص٥٥.

(٢) د. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى، ص٢٣٣.

فتكرهها... وإنك ترى لفظتين يدلان على معنى واحد حسن فى الاستعمال وهما على وزن واحد وعدة واحدة إلا أنه لا يحسن إستعمال هذه فى كل مقطع تستعمل فيه هذه بل يفرق بينهما فى مواضع السبك "[١].

اما عبد القادر الجرجانى فهو يردد نفس هذا المعنى ويؤكد أهميته ويصر عليه بحماسة بالغة فيقول فى كتابه (دلائل الاعجاز)... هل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو تعبير مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعانى جاراتها وفضل مؤانستها لأخوانها، وليس الغرس بنظم الكلمة أن توالت ألفاظها فى النطق بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل "[٢]

وهكذا نستخلص من كلام ابن الاثير والجرجانى أن اللفظ المجرد لا جمال فيه ولكن الجمال يكمن فى علاقة اللفظ بغيره من الألفاظ. فنحن حينما نحكم بجمال الكلام فاننا نحكم بجمال هذه العلاقات.

ولعل عبد القادر الجرجانى بتفكيره هذا فى العلاقات الفنية، وفى الوحدة العضوية للعمل الأدبى إلى جانب القيم الإيقاعية كمقومات للشكل الجميل – يكون قد تنبه إلى اتجاه فى غاية الأهمية يتيح تحديد الأسس المشتركة فى جميع الفنون.

وعلى ذلك فإن الجرجانى كان بهذا التفكير بعيد النظر إذ تمثل فى ذلك الأساس المشترك الذى يجمع مختلف الفنون التعبيرية والتشكيلية على السواء. وهو بهذا المفهوم يبلور الموقف العربى العام من الجمال ومقوماته فى مختلف الفنون ومن بينها فنون القول.

وهكذا رأينا كيف تمثلت عناصر الإيقاع والعلاقات والوحدة كمقومات للشكل الجميل عند النقاد العرب. ويجدر بنا أن نستعرض بصفة عاجلة كيف تمثلت مفاهيم هذه المقومات عند نقاد الغرب المعاصرين حتى نرى مدى انعكاس هذه المفاهيم العربية على الفكر الأوربى الحديث.

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: المرجع نفسه، ص٢٣٦.

تحدث كل من سوريو وكانت عن الإيقاع فى العمل الفنى وعرفاه بأه هو التنظيم المتوالى لعناصر العمل الفنى المتغيرة كيفيًا. وإن كان الإيقاع من صفات الصورة الجميلة التى تشترك فيها جميع الفنون إلا أن هذه القيم الإيقاعية تتحقق فى أجلى صورة فى رأى سوريو وكانت فى فن الموسيقى وفن الارابيسك. ولعل مفهوم كانت وسوريو للارابيسك – هذا الفن المميز للروح العربية بوجه عام – يقودنا إلى نتيجة على جانب كبير من الأهمية وهى أن هذه القيم الايقاعية هى ذلك الأساس المشترك الذى تقوم عليه الفنون العربية جميعا من شعر وموسيقى وزخرفة، حيث ان الشعر الجميل عند النقاد العرب ينطوى أساسًا على تلك الصور الميلوديبة الايقاعية التى تنطوى عليها الموسيقى والارابيسك.

أما عن العلاقات بين أجزاء الصور الجميلة فهى فى نظر هاربرت أساس للشكل الجميل، لدرجة أنه يجعل الصورة تتكون من علاقات فقط ولا شيء سواها، وهو بذلك يطلق عليها (العلاقات الاستاطيقية الأساسية) حيث أن المفردات فى حد ذاتها ليست موضعا للحكم الجمالى.

أما عن الوحدة العضوية للعمل الفنى فتقول الدكتورة أميرة مطر فى معرض حديثها عن مقومات الصورة الفنية: " ويعنى هذا أن ترتبط أجزاء العمل الفنى فيما بينها لتكون كلا واحدا، وكل المبادئ الأخرى ينبغى أن تخدم هذه الوحدة التى ذكرها القدماء فى تحديدهم للجمال الفنى بقولهم الوحدة فى الكثرة، وهى تعنى ألا يكون العمل الفنى ناقصا أو مفتقدا لشئ يضاف إليه حتى يتم اكتماله، ولا ينبغى أن تزيد فيه أجزاء لا داعى لوجودها. وهذا المبدأ يقضى بتحقيق الوحدة بين الصورة، والمضمون فى العمل الفنى[1] ".

وهكذا نجد أن الفلاسفة والنقاد المعاصرين من أنصار المدرسة الشكلية ينادون بدراسة الشكل الفنى، ويهتمون بتحليل الجمال ومقوماته فى الصورة الفنية فى مختلف عناصرها فيكشفون فيها عن قوانين الايقاع، والعلاقات بين عناصر الشكل،

---

(١) د. امير مطر – مقدمة فى علم الجمال، ص٤٢.

والوحدة التى تجمع هذه العناصر فى كل مترابط.. وإذا كان نقاد الغرب يتجهون هذا الاتجاه، ويسلكون ذلك المسلك اليوم - فلقد رأينا أن نقاد العرب والمسلمين قد فعلوا نفس الشيء قبل أن ينتبه علماء الغرب إليه من قرون عدة. بل أن نقاد العرب قد ذهبوا إلى أبعد من ذلك فى تمسكهم وتشددهم بمقومات الصورة الجميلة فى العمل الأدبى حيث كانوا يتخذون هذه القوانين أساسا لاحكامهم الجمالية على الشعر، ويحاسبون الشعراء على هذا الأساس الشكلى الجمالى البحت، فيطلبون من شاعر استخدام لفظ مكان آخر، أو ترتيب الكلام على نحو معين، وكانوا فى ذلك يتشددون مع الشعراء ويحاسبونهم أشد الحساب.

وهكذا نرى أن الناقد العربى عندما تحدث عن الجمال فى العمل الفنى منذ قرون بعيدة، كان يتحدث عن الجمال بالمعنى الاستاطيقى الكلاسيكى الدقيق.

الفصل الثالث

جوانب الخبرة الجمالية عند فلاسفة الإسلام

- أولًا: تفسير عملية الابداع الفنى
- ثانيًا: تفسير الخبرة الجمالية فى التذوق الفنى
- ثالثًا: وظيفة الفن وأثره فى النفس
- رابعًا: مفهوم الجمال فى الفكر العربى المعاصر.

الفصل الثالث

جوانب الخبرة الجمالية عند فلاسفة الاسلام

أولاً: تفسير عملية الإبداع الفنى

بيرجسون والفن كمعرفة حدسية

فى بداية القرن العشرين سيطر الفيلسوف الايطالى (بندتوكروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢م) على ميدان فلسفة الجمال بأفكاره التى ظهرت آثارها الهامة على الفكر الجمالى المعاصر حيث طلع علينا بتعريف جديد للفن على أساس أنه تعبير عن حدس أو شعور. وفى رأى كروتشبه أن هناك نوعان من المعرفة: نظرية، وعملية – وتنقسم المعرفة النظرية التى تسبق العمل إلى نوعين من المعرفة: معرفة عقلية منطقية، ومعرفة حدسية تخيلية.

وبهذا ظهرت فكرة الحدس لأول مرة فى تاريخ الوعى الجمالى المعاصر. أما بيرجسون فقد سار فى هذا الاتجاه وزاده عمقا ودراسة حتى اقترن مفهوم الفن كحدس باسمه والفن عند بيرجسون (لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد فى شىء محسوس بقدر ما يتحقق فى عملية عقلية روحية خالقة وتنطوى على معرفة معينة حدس أنه درجة أولية من المعرفة تتم لبعض الناس لفئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة بهم إلى صورة واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس)[1].

ولتوضيح فكرة بيرجسون عن الحدس يمكن أن نقول أن بيرجسون لا يصور الحدس على أنه قادر على العمل بشكل مستقل عن العقل حيث يشبه بيرجسون

---

(١) د. أميرة مطر: مقدمة فى علم الجمال، ص١.

الحدس (بالقدرة الداخلية الخلاقة التى تمكن الكاتب من أن يمزج كل ما جمعه من مواد أولية فى وحدة يستحيل عليه أن يؤلفها ما لم يجمع المواد بالمجهود العقلى أولا. وكمثال على ذلك نقول أن أى واحد منا إذا كان قد حاول الانشاء الأدبى يعرف أنه يجب أن يكون الموضوع قد درس دراسة مستفيضة وجمعت مواده الأولية بأسرها، ودونت كل الملاحظات.

مازال ينقصه شىء أخر لكى يبادر إلى عمل الإنشاء ذاته، ويعرف أن الأمر يقتضينا فى أغلب الأحوال جهدا فى غاية المشقة لكى نضع أنفسنا فى صميم الموضوع مباشرة، ولكى نسعى سعيا عميقا بقدر الامكان وراء وقعه لسنا فى حاجة بعد هذا الا أن نطلق لأنفسنا العنان. ويبدو أن الحدس المتيافيزيقى شىء من هذا القبيل ذاته) [1] وهذا وإن كان بيرجسون يصف الحدس والعقل كما لو كانا على طرفى نقيض مما جعله يبنى نظريته فى المعرفة على أساس هذا التعارض التام بين العقل والحدس.

فلاسفة الإسلام يسبقون بيرجسون فى المعرفة الحدسية

فى كتاب أوروبا والاسلام يقول الأستاذ الدكتور عبد الحليم محمود فى معرض حديثه عن إسلام العالم المستشرق الفرنسى آيتين دينيه، الذى أشهر إسلامه وأسمى نفسه بناصر الدين بعد ذلك: ورأى دينيه أن يتجه إلى العقل يستمد منه الهداية إلى الطريق المستقيم، ولكنه انتهى إلى ان العقل عاجز فى ميدان ما وراء الطبيعة، وفى الواقع يسعى كثير من ذوى العقل المستنير – بعد أن افاقوا من غفلتهم وبعد أن رأوا إخفاق مذهب استقلال العقل بالمعرفة – لتعرف طريق الهداية – وأن مذهب الحدس الذى يتهافتون عليه خلف حامل لوائه بيرجسون الشهير هو عبارة عن رد فعل واضح لمذهب استقلال العقل بالمعرفة، أو هو على الأصح رد فعل لعجز هذا المذهب[2].

---

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة: ترجمة فؤاد كامل وآخرون: عن مقدمة للميتافيزيقا لبيرجسون، ص٨٩.

(٢) د. عبد الحليم محمود: أوروبا والإسلام، ص ٨٤.

ثم يردد المؤلف فى نفس الموضع ما قاله ايتين دينيه فى كتابه (محمد): (أن الدنيا ليست مشتبكا عظيما لقوى عمياء، وأن العقل ليس هو الطريقة الوحيدة للمعرفة).

ولعل هذه المقدمة تجرنا إلى التعرف على مفهوم المعرفة كما يصوره المفكر الاسلامى. وفى الواقع أن المعرفة قد مرت بتاريخ طويل خلال الفلسفات اليونانية، والأوربية والاسلامية. وقد طلعت خلال هذا التاريخ الطويل على الفكر الانسانى الكثير من النظريات التى تفسر المعرفة. ومن هذه النظريات نذكر نظرية الاستذكار الافلاطونية، والنظرية العقلية لديكارت وكانت، والنظرية الحسية لجون لوك. ثم النظرية الانتزاعية التى يتبناها فلاسفة الإسلام بصفة عامة (وتتلخص هذه النظرية فى تقسيم التصورات الذهنية إلى قمسين: تصورات أولية، وتصورات ثانوية، فالتصورات الأولية تتولد من الاحساس المباشر بالأشياء. فنحن نتصور الحرارة لأننا أدركناها باللمس ونتصور اللون لآننا ادركناه بالبصر. وهكذا جميع المعانى التى تدركها حواسنا فإن من المعانى القاعدة الأولية للتصور: وينشئ الذهن بناء على هذه القاعدة التصورات الثانوية فيبدأ بذلك دور الابتكار والإنشاء. فيولد الذهن مفاهيم جديدة من تلك المعانى الأولية [(١)].

ولقد تنبه فلاسفة الإسلام منذ عدة قرون إلى مفهوم الحدس كنوع من أنواع المعرفة والذى طلع به بيرجسون على الفكر الأوروبى المعاصر فى القرن الماضى. ولعل أول مفهوم للمعرفة الحدسية عند فلاسفة المسلمين نلمحه عند ابن سينا حيث يقول: (واعلم أن التعلم سواء حصل من غير المتعلم أو حصل من نفس المتعلم متفاوت. فإن من المتعلمين من يكون أقرب إلى التصور لأن استعداده أقوى، فإن كان ذلك الإنسان مستعدا للاستكمال فيما بينه وبين نفسه سمى هذا الاستعداد حدسا) [(٢)]. كما يذهب ابن سينا فى موضع آخر لتعريف الحدس بأنه إلهام العقل الفعال.

---

(١) د. موسى الموسوى: من الكندى إلى ابن رشد ط ١، ١٩٧٢، ص١٧١.
(٢)المرجع نفسه، ص١٤٩.

أما ابن طفيل(١) فالمعرفة عنده قسمين: معرفة حدسية ومعرفة نظرية أو بمعنى أخر معرفة مبنية على الكشف والالهام والاشراق، وأخرى تقوم على المنطق والاستدلال العلمى. والاشراق هو ادراك قوانين الوجود بالحدس لا عن طريق الحس والعقل والبرهان - فقد يشرق الله على قلب الإنسان بالمعرفة والعلم والحقيقة بالطريق الالهى الروحانى وهذا ما يسميه ابن طفيل (الحكمة المشرقية).

ومفهوم الغزالى للحدس ينبثق من نظريته فى، المعرفة فمع اتفاق الغزالى مع الفلاسفة المسلمين فى نظرية المعرفة الانتزاعية السابق الاشارة اليها والتى تقوم على نوعين من التصورات الذهنية (أولية وثانوية) الا أنه يضيف إليهما نوعا أخر من المعرفة هو المعرفة بالمكاشفة، ويصفها الغزالى بأنها تدرك بالقلب فهى نور يظهر فى القلب عند تطهيره وتزكيته من الشوائب وعندئذ تحصل المعرفة الحقيقة.

والحدس عند الغزالى هو نوع من الالهام أو المعرفة المباشرة التى تقع عند صفاء الذهن..... والغزالى يميز بين طريقين من الاستدلال أولهما عن طريق الاستقراء أو القياس أو التمثيل وثانيهما فيكون بالحدس. أى بحصول الإلهام بدون واسطة وبدون أن يدرى الإنسان من أين حصل حيث يتم على شكل ونية عقلية سريعة (وينبه الغزالى إلى امرين: أولهما أن الحدس لا يظهر لمن هو منقطع تمام الانقطاع عن موضوع الحدس، وانما يجب أن يكون هناك اهتمام من المرء بذلك وثانيهما أن الحدس بما أنه معرفة مباشرة فانه يبدو أكثر يقينية من المعرفة الاستدلالية بالنسبة لمن وقع منه الحدس، أما بالنسبة للآخرين فلا يبدو كذلك ما لم يشاركوا فى ممارسة الحدس)(٢).

وهكذا نرى أن فلاسفة الإسلام قد درسوا موضوع الحدس دراسة مستفيضة، وبذلك يشهد لهم التاريخ بالسبق فى هذه الدراسة التى أعملوا فكرهم فيها وذلك قبل أن يتنبه اليها كروتشيه وبيجسون باكثر من سبعة قرون. ومن الجدير بالذكر فى

(١) ابو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل - المولود بالأندلس حوالى ٥٠٠ هـ.
(٢) عبد الكريم العثمانى: الدراسات النفسية عند المسلمين مكتبة وهبة، ١٩٦٣م، ص٣٣٨.

هذا الصدد – أن الغزالى عندما اتخذ من منهج الشك طريقا لفلسفته عندما تشكك فى قدرة العقل على الاستقلال بالمعرفة فتحول إلى الإيمان بالمعرفة الحدسية وجعل مقياس اليقين هو ذلك النور الالهى الذى يقذفه الله على العقول، ويلقى به فى الصدور، قد فتح الطريق للشك المنهجى أمام فلاسفة أوروبا. فقد جاء ديكارت بعده بثمانية قرون ليبنى فلسفته على نفس الدعامة التى بنى عليها الغزالى منهجه الشكى.

الإلهام عند الغزالى وابن سينا

تعرضت عملية الابداع الفنى للعديد من الدراسات والأبحاث التى قام بها الفلاسفة وعلماء النفس والجمال منذ أقدم العصور حتى عصرنا هذا، وذلك بهدف الوصول إلى تفسير لكنه هذه العملية والوقوف على أسرارها.. ولقد انبثقت من هذه الدراسات والأبحاث نظريات عدة تحمل وجهات النظر المختلفة لهؤلاء العلماء والفلاسفة. وتعتبر نظرية الإلهام من أقدم هذه النظريات التى تفسر الخلق الفنى وتدور هذه النظرية حول محور واحد تقريبا هو تلقى الفنان لفكرة عمله الفنى عن طريق الألهام والوحى. وهو فيض الهى يسبب للفنان إدراك الأفكار بطريقة مفاجئة ودفعة واحدة دون أدنى مقدمات ودون أدنى معاناة – ويحدث هذا فى كلا الحالين اليقظة أو النوم. ولعل كثيرا من أبحاث العلماء التى أجريت على عدد من الفنانين وشرح كيفية حدوث عملية الخلق عندهم تزخر بالكثير من الأمثلة التى تؤيد هذا. ومن ذلك " الحلم الذى أملى على الشاعر الإنجليزى (كوليريدج) بقصيدة بلغت أبياتها ٣٠٠ بيتًا تصورها فى نومه وهى قصيدة (كوبلاى خان) ويذكر أنه حين استيقظ وعمد إلى كتابتها أحس كما لو كان واقعا تحت سحر معين. وكذلك يروى جورج صانر أن الخلق عند شوبان كان يأتيه تلقائيا وكان يجده دون أن يسعى للحصول عليه وكان يأتيه فجائيا دون أن يتوقعه "[١]. ويؤيد هذا ما حكاه ابن سيناء عن تفسير الالهام من واقع خبرته الشخصية فيقول: (وكلما كنت أتحير فى مسألة

(١) د. أمير مطر: مقدمة فى علم الجمال، ص ١١٥.

ترددت إلى الجامع وصليت وابتهلت إلى مبدع الكل حتى فتح لى المنغلق وتيسر المتعسر، وكنت أرجع بالليل إلى دارى وأضع السراج بين يدى وأشتغل بالقراءة والكتابة، فمهما غلبنى النوم أو شعرت بضعف عدلت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود إلى قوتى ثم أرجع إلى القراءة، ومهما أخذنى أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى أن كثيرًا من المسائل اتضح لى وجوهها فى المنام)[1].

ولعل أفلاطون أقدم من بحث فى تفسير الخلق الفنى عند الشعراء، وله فى ذلك اثنان من أشهر محاولاتها هما محاورة أيون، ومحاورة فايد روس، وفى الأولى يشير إلى أن الشعراء لا ينظمون قصائدهم وهم فى تمام وعيهم بل يكونون أثناء ذلك كأن بهم سحرا أو كأنهم واقعون تحت تأثير قوى مغناطيسية. أما فى محاورته الثانية لتفسير - الإبداع فى الشعر فيقدم نظريته المشهورة فى (الهوس) والتى يقسم فيها الهوس إلى أنواع منها ما هو مرضى ومنها ما هو الهى، وينقسم هذا النوع الأخير فى رأيه إلى هوس النبوة وهوس الصوفية، وهوس الشعراء، ثم أخيرا هوس المحبين.

ويرى أفلاطون أن هوس الشعراء يسفر عن ذلك الإلهام الذى هو منبع إبداع الشاعر والذى تتضاءل أمامه مهارة الشاعر وصناعته الفنية مهما كانت. وفى ذلك يقول أفلاطون (أن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهاراته تكفى لأن تجعله شاعرا فى آخر الأمر فلابد أن يكون رصيده الفشل لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس)[2].

وخلاصة هذه النظريات التى تفسر الإلهام هو أن العملية الابداعية عند الفنان - لا تصدر عن ارادته وموهبته ومهاراته بل تصدر عن قوة غامضة تسيطر على كيان الفنان وتلقى عليه الأفكار وعندئذ يتحول الفنان فى لحظة الإبداع هذه إلى وسطة يتلقى الأفكار ثم يصوغها ويبدع فيها.

---

(١) د. موسى الموسوى: المرجع السابق، هامش ص ١٣٣.
(٢) د. أميرة مطر: محاورة فايد روس، دار المعارف، ١٩٦٦م، ص٢٤٥.

ولما كان العمل الفنى هو عمل ابتكارى خلاق يقوم على تقديم أفكار وصيغ جديدة لم يسبق وجودها فإن فيلسوف العرب أبو يوسف الكندى قد قدم لنا تعريفه المشهور للإبداع حيث يقول: (إن الإبداع هو إظهار الشيء عن ليس)[(١)].

ويتحدث ابن سينا عن الابتكار كاحدى وظائف التخيل الرئيسية – وهما الاستعادة والابتكار – التى يهتم علماء النفس المعاصرين بدراستها وقد أشار أرسطوا من قبل إلى وظيفة التخيل الابتكارية فى صدد كلامه عن التخيل الشاعرى الذى يصوغ صور الطبيعية فى صورة فنية ولكنه لم يدرس هذه الوظيفة الابتكارية دراسة سيكلوجية دقيقة كما فعل ابن سينا)[(٢)]. فلقد حلل ابن سينا وظيفة الابتكار من الناحية النفسية تحليلا علميا دقيقا فى الكثير من كتبه ومؤلفاته، ويرى ابن سيناء أن الابتكار ينطوى على عمليتين أساسيتين من التجميع والتفريق بين الصور والمعانى حتى تأتى على هيئة جديدة لم يدركها الحس من قبل، وفى خضم هذا النشاط التخيلى المبتكر من عمليات التفريق والتجميع بين الصور والأفكار والمعانى يغفل ابن سينا ذلك المصدر الهام للابتكار وهو الالهام والوحى الذى يعرفه ابن سينا بانه قبول القوة المتخيلة للصور عن الملكوت أو العقل الفعال. وقد يحدث هذا فى حال اليقظة فيسمى وحيا أو الهاما كما يحدث فى حال النوم فيكون رؤيا[(٣)].

ولعل حديث ابن سيناء الذى أشرنا إليه فى مطلع حديثنا عن الالهام ورؤيته لحلول المسائل التى تستعصى عليه فى يقظته عند نومه. يشدنا إلى رأى ابن سينا فى الأحلام وتفسيره لحدوثها. ومن المعروف أن القوى المتخيلة عند الإنسان تعمل فى النوم كما تعمل فى اليقظة بل قد يكون عملها فى الحالة الأولى أوضح وأقوى "إذ تكون المخيلة حينئذ متحررة من القيود التى تلاحق بها من الأحداث الظاهرة والعقل فتعوقها عن افعالها الخاصة ذلك لأن النفس إذا اشتغلت بقوة أو بعدة قوى شغلت عن استعمال القوة الأخرى"[(٤)]. ويفسر أرسطو الأحلام كما يفسرها أيضًا

(١) ليس: بمعنى عدم • رسالة الكندى فى حدود الأشياء ورسومها، ص١٦٥).
(٢) د. عثمان نجاتى: الادراك الحسى عند ابن سينا، دارة المعارف، ١٩٦١، ص٢٠٤.
(٣) ابن سينا: الشفاء، ج١، طبعة حجر طهران، ١٣٠٣ هـ ص٣٢٦ – ٣٣٧.
(٤) د. عثمان نجاتى: المرجع السابق، ص٢٠٩.

علماء النفس المعاصرون بأنها أحدى وظائف التخيل. وهذا هو أيضًا تفسير ابن سيناء لها حيث يرى أن التخيل أما ان يكون مقصودا وبتوجيه من العقل وعندئذ يكون ابتكارا. واما ان يكون غير مقصود وبدون إشراف من العقل وعنئذ يكون أحلام اليقظة أو أحلام النوم.

والأحلام عند ابن سينا أنواع: منها ما يقوم على إحساسات خارجية مثل الإحساس بالحرارة أو البرودة، ومنها ما يقوم على إحساسات داخلية عضوية مثل الإحساس بالجوع أو العطش أو الشبق الجنسى أو التبول..... إلخ

ومنها ما يقوم على استمرار بعض الأفعال أو الأفكار التى تشغل الإنسان أثناء يقظته حتى إذا نام استمر انشغال المخيلة بها وتراءت له هذه الافكار فى المنام. ويفسر ابن سينا هذه الحالة بان النفس " يكون فى همتها وقت اليقظة شيء تنصرف النفس إلى تأمله وتديره، فإذا نام الإنسان أخذت المتخيلة تحكى ذلك الشيء، وما هو من جنس ذلك الشيء. وهذا من بقايا الفكر الذى يكون فى اليقظة "[١].

وكلام ابن سينا فى هذا الموضوع يشبه كثيرا ما يقوله بعض علماء النفس الحديثين عن استمرار أفعال اليقظة أثناء النوم فى الأحلام، يقول دلاكروا " أن الشواهد تبين فى جميع الحالات أن هناك استمرارا لليقظة اثناء النوم، فالحلم يتناول موضوعات اليقظة " ويرى دلاج " أن الحلم ينصرف فى بقايا اليقظة "[٢].

وأهم أنواع الأحلام عند ابن سينا إلى جانب ما سبق ذكره من أنواع ذلك النوع الذى ينشأ عن اتصال النفس بالملكوت الأعلى. ويحدث ذلك فى حالتين: فى أثناء اليقظة وفى هذه الحالة يسمى وحيا أو الهاما، وفى اثناء النوم وفى هذه الحالة تسمى رؤيا.... ويسمى ابن سينا هذا النوع بالرؤيا الصادقة التى تراها النفس عند اتصالها بالعالم العلوى ويختص بها الانبياء والصديقين والواصلين.

وهى تختلف عن تلك الإحساسات البدنية الكاذبة التى يسميها ابن سينا بأضغاث الأحلام. وفى ذلك يقول ابن سينا فى معرض حديثه عن أنواع الآيات

---

(١) الشفاء: ج١، ص٣٣٨.

(٢) د. عثمان نجاتى: المرجع نفسه، ص٢١٦.

والمعجزات ودرجاتها. "... وصنف منها يتعلق بفضيلة التخيل، وذلك أن يؤتى المستعد لذلك ما يقوى به على تخيلات الأمور الحاضرة والماضية، والاطلاع على مغيبات الأمور المستقبلية. فيلقى إليه كثير من الأمور التى تقدم وقوعها بزمان طويل فيخبر عنها، وكثير من الأمور التى تكون فى زمان المستقبل فينذر بها. وبالجملة يتحدث عن الغيب فيكون بشيرا ونذيرا. وأما الأنبياء عليهم السلام فإنما يكون ذلك لهم فى حالة النوم واليقظة معا "[1].

أما شيخ فلاسفة المسلمين الإمام الغزالى فإنه يبنى تصوره للالهام على أساس مفهوم الادراك، حيث يذهب إلى التفريق بين نوعين من الإدراك الانسانى هما الإدراك بالتعلم والاكتساب عن طريق الاستدلال والتجرية والاستنباط. وهو التعلم الإنسانى، والإدراك عن طريق الكشف والإلهام، وهو ما يسميه الغزالى التعلم الربانى، الذى لا يحصل بالاكتساب وصلة الدليل وانما يهجم على القلب من حيث لا يدرى، ولذلك يسمى إلهاما أو وحيًا – حسبما تكون طريق إيصال العلوم معروفة أو مجهولة "[2].

ويورد الغزالى عددا من الأدلة والشواهد على صحة وجود الالهام كقوة غيبية تلقى فى النفس الأفكار والحلول دون أدنى معاناة. ومن أدلة الغزالى فى ذلك: دليل الآيات القرآنية، ثم دليل الأحاديث النبوية، ثم أخبار الرؤيا الصادقة وأمور الغيب.

وعن دليل الآيات يذكر الغزالى فى هذا المجال الآيات التالية:

﴿ مَا يَفْتَحِ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا ﴾

﴿ وَٱلَّذِينَ جَٰهَدُوا۟ فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا ﴾

﴿ وَمَن يَتَّقِ ٱللَّهَ يَجْعَل لَّهُۥ مَخْرَجًا ۝ وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ ﴾

ويعلق على هذه الايات بأن المخرج انما يكون من الشكالات والشبه، وأن المقصود من ﴿ وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ ﴾

(١) د. عثمان نجاتى: المرجع نفسه ، ص٢١٧.
(٢) الغزالى: إحياء علوم الدين، ج٣٠، ص١٧.

أنه يعلمه علما من غير تعلم ويصطفيه من غير تجربة، كما يشرح الغزالى الآية: "

﴿ وَعَلَّمْنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا ﴾

" بان المقصود من العلم اللدنى ذلك يفتح فى سر القلب من غير سبب مألوف من خارج.[1]

أما دليل الأحاديث النبوية على وجود الالهام، فيستشهد الغزالى بعدد منها فى هذا الشأن مثل: " ان لربكم فى أيام دهركم نفحات ألا فتعرضوا لها "، " من عمل بما علم ورثه الله علم ما لم يعلم، ورفعه فيها يعمل حتى يستوجب الجنة." وفى كتاب أحياء علوم الدين[2]. يستشهد الغزالى بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: " سبق المفردون قيل ومن هم المفردون يا رسول الله قال المتنزهون بذكر الله تعالى: وضع الذكر عنهم أوزارهم فوردوا القيامة خفافا، ثم قال فى وصفهم أخبار عن الله تعالى. ثم اقبل بوجهى عليهم. أترى من واجهته بوجهى يعلم أحد أى شىء أريد أن اعطيه اول ما اعطيهم أن اقذف النور فى قلوبهم فيخبرون عنى كما أخبر عنهم "[3]

أما عن دليل الرؤيا الصادقة فى الالهام فيرى الغزالى أن هذه الرؤية طريق لكشف الغيب. وهو فى هذا، وفى اعتقاده باتصال النفس اثناء الرؤيا بالعالم العلوى يتفق مع رأى عامة المسلمين. ولا يختلف رأيه عن آراء ابن سينا وابن رشد وابن خلدون أيضًا فى ورود كثير من الحقائق والأمور الغيبية على النفس عن طريق النوم.

الالهام عند التوحيدى

اما الالهام عند التوحيدى فهو ينعكس بالبديهة التى يعتبرها على طرف نقيض مع الرؤية العقلية، وفى مجال التفريق بينهما يقول التوحيدى: " البديهية تحكى الجزء الالهى بالانحباس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس ويسبق الطالب والمتوقع،... والبديهة أبعد (من الرؤية) عن معانى الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد

---

(١) عبد الكريم العثمان: المرجع السابق، ص٢٤٤.

(٢) ج٣، ص١٠.

(٣) عبد الكريم عثمان: نفس المرجع، ص٢٤٥.

والاستدلال. ولرؤية الصف بكمال الجوهر، وأشد تصفية للطينة من الكدر "[١] ويقول فى موضع آخر: " والبديهة قدرة روحانية فى جبلة بشرية، والرؤية صورة بشرية فى جبلة روحانية "[٢].

على أن قمة الابداع عند التوحيدى لا ترجع إلى الالهام وحده ولا إلى الرؤية العقلية وحدها بل تتمثل القيمة الحقيقة للابداع فى التوفيق بين البديهة والعقل، أو بمعنى آخر بين الالهام والرؤية العقلية الواعية المسئولة المثقفة. وفى ذلك يقول التوحيدى: " ان الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما عن عفو البديهة، وإما من كد الرؤية وإما أن يكون مركبا منها، وفيه قواهما بالاكثر والاقل. ففضيلة عفو البديهة أنه يكون اضفى، وفضيلة كد الرؤية أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى.

وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الرؤية ان تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والاضعف. على أنه أن خلص هذا المركب من شوائب التكلف وشوائب التعسف، كان بليغا مقبولا رائعا حلوا، وتحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهيه المجالس ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس "[٣].

على أن هذا يقودنا إلى ان التوحيدى يحدد مفهوم الابداع ويميزه عن العمل العقلى، وهو عند التوحيدى يقوم على البديهة والالهام ثم على العمل المسئول المثقف[٤]. والعمل الفنى فى رأى التوحيدى يقوم على عدة شروط هامة هى الموهبة والالهام والصنعة والتقنية. فالعمل الفنى فى رأيه (وهو هنا يقصد العمل الأدبى) " مركب من اللفظ اللغوى، والصوغ الطباعى، والتأليف الصناعى، والاستعمال الاصطلاحى "[٥].

---

(١) التوحيدى: المقابسات، م٥٥، ص٢٣٨.
(٢) التوحيدى: الامتاع والمؤانسة، ج١، ص٩.
(٣) الامتاع والمؤانسة، ج١، ص١٣٢.
(٤) د. عفيف بهنسى: المراجع السابق، ص١٧.
(٥) الامتاع والمؤانسة: ج٢، ص١٤٢.

وهنا يجب ان نشير إلى أن التوحيدى يضع بعض التحفظات على تعريفه هذا حيث يحرص على عدم تغلب أى من الالهام والصنعة على الآخر. فهو يحذر من تغليب الصنعة حتى لا يضيع صوت المعنى الملهم المبدع فى زحام التزويق وضوضاء الزخرف والتزويق وحرفية القواعد والقوانين. وهو فى نفس الوقت لا يطلق للبديهة والالهام الحبل على الغارب دون أن ينتظم هذا الالهام فى إطار من العمل الواعى المقنن حتى لا تنزلق هذه القوة المبدعة إلى نوع من الوهم أو الارتجال. وفى هذا يقول التوحيدى: " أن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير ومتعاطيه مغرور، وله أرن – (نشاط) كأرن المهر، واباء كاباء الحروق، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق وهو يستهل مرة ويتعثر مرارا، ويذل طورا ويعز أطوارا، ومادته العقل والعقل سريع الحؤول (التحول)، خفى الخداع وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجرها اللسان واللسان كثير الطغيان "(١).

ولعل مذهب التوحيدى فى تفسير الابداع الفنى يتفق تماما مع ما يذهب إليه علماء الجمال وعلماء النفس المعاصرون، فكما يرى التوحيدى أن الالهام وحده لا يكفى لابداع العمل الفنى بل لابد معه من موهبة الفنان واستعداده وثقافته ومهارته فى الاداء – يرى أيضًا بول فاليرى ضرورة هذا حيث يقول: إذا كانت الالهة تنعم علينا بمطلع القصيدة دون مقابل الا انه ينبغى علينا أن نؤلف البيت الثانى. وتضيف الدكتور أميرة مطر إلى ذلك " ومهما كانت الأهمية النسبية للدوافع اللاشعورية عند الفنان الا انه لا ينبغى اغفال اهمال أهمية العوامل الشعورية الاخرى فى نفسية الفنان المبدع وفى القوى والملكات الفكرية والادارة كالقدرة على التصور والتخيل والاحساس مما يظهر فى دراسات علم النفس التجريبى المعاصر "(٢).

وهكذا نرى أن علم النفس الحديث يرى أن عملية الابداع الفنى هى محصلة

---

(١)المرجع نفسه والصفحة.

(٢) د. أمير مطر: المرجع السابق، ص١٢٠.

عمل الفنان ودراسته وفكره وخبرته السابقة ومهارته، وهى أيضًا نهاية طريق طويل على الفنان أن يسلكه. طريق الممارسة والتجارب والمعاناة ولعل هذا المفهوم هو ما تمثل فى ذهن التوحيدى منذ القرن الرابع الهجرى.

الخلق الفنى عند ابن طباطبا

يتحدث الناقد العربى ابن طباطبا فى كتابه (عيار الشعر)، عن تجربة الخلق الفنى عند الشاعر واطوارها ومراحلها فيقول:: إذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحضن المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره ونثرها، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه والوزن الذى يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يروقه اثبته وأعمل فكره، فى شغل القوافى بما يقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فاذا اكملت له المعانى وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته فيستعصى انتقاءه ويرم ما وهى منه، ويعدل بكل لفظه مستكرهة لفظة سهلة لينة، وان اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى اخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن.... "[1]

ويمكن أن تستخلص من قول ابن طباطبا فى تفسير الخلق الفنى. عند الشاعر أن هذه العملية تمر بثلاث مراحل رئيسية وهامة هى مرحلة الفكرة أو الحدس، ثم التعبير عن هذا الحدس باخراج الافكار فى صورة مجموعة من الألفاظ والأبيات غير المرتبة وغير المترابطة: ثم بعد ذلك تآتى مرحلة التهذيب وترتيب الابيات والربط بينها وإجراء التعديلات اللازمة لتكامل العمل الشعرى فى النهاية [2].

وحديث أبن طباطبا ينطوى على حقيقة هامة وهى الارتباط الوثيق بين فكر الفنان ووسيلة التعبير التى يصوغ فيها هذا الفكر والتى تتفاعل وتنتظم فى العمل

---

(١) د. محمد زغلول سلام النقد العربى الحديث، ص٧٧.

(٢) د. محمد زغلول سلام: المرجع السابق، ص٧٨.

الفنى. وهذه الوسائل التعبيرية هى ما نسميها بالوسائط المادية (Medium)، وهى تعنى الألفاظ أو الألوان والأشكال، أو الانغام والأصوات.... إلخ. وهذا ما يؤكده الفيلسوف المعاصر (كروتشة) الذى يرى بأن موهبة الخلق الفنى بما تنطوى عليه من أفكار ملهمة وانفعالات جياشة مهما تكن فلا بد أن تتجسد فى الوسائط الفنية وفى وسائل التعبير المختلفة

" لأنه لا يمكن على الاطلاق أن يوجد لدى الفنان (الحدس) بلا تعبير، فحدث الموسيقى لا يمكن أن يكون شيئًا أخر سوى نمط من الأصوات بل لا يمكن أن توجد فكرة قصيدة منفصلة عن كلماتها وأوزانها وشكلها وتركيبها"[(١)]، ويلتقى رآى ابن طبطبا مع رآى (جاريت) الذى يرى أن الفكرة هى جنين حتى يتم صياغتها فى كلمات تعبر عن الإحساس إلى جانب دلالتها على الفكرة. ويقول فى كتابه (فلسفة الجمال) " ليس عندنا إلا وعى مبهم مشوش كهذا الإحساس إلى أن نعثر على الكلمات أو ما إليها من وسائل التعبير، وهو فى الواقع إحساس قاتم مبهم وإن كان إحساسًا بالغ القوة "[(٢)]

ويضيف الدكتور زغلول سلام أن (دريدن) قد ارتأى قريبا مما ارتأه ابن طباطبا من مراحل الخلق الأدبى وعنده أن أول ما يحدث عند الشاعر هو الاهتداء إلى الفكرة ثم تخيل المعانى المتصلة بهذه الصورة والثالثة هى مرحلة التعبير أو الباس هذه المعانى التخيلية بثوب اللفظ وتظهر سرعة الخاطر فى إبداع الفكرة وخصوبة الاخيلة وصدق التجربة "[(٣)]

ثانيًا: تفسر الخبرة الجمالية فى التذوق الفنى

تذوق الجمال عند التوحيدى

يثير التوحيدى قضية التذوق الجمالى فى كتابه (الهوامل والشوامل) فى صورة عدد من التساؤلات التى يطرحها ثم يعود للاجابة عليها عن لسان ابن على مسكوية:

---

(١) د. أميرة مطر: مقدمة فى علم الجمال ص ١٢٢.
(٢) د. محد زغلول سلام: المرجع السابق ص ٧٨.
(٣) د. محمد زغلول سلام: المرجع السابق ص ٧٨.

فيقول: " ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر والنظر والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للانسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة أم من عوارض النفس أم من دواعى العقل أم من سهام الروح أم هى خالية من العلل، جارية على الهذر، وهى يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة والأحوال المؤثرة على وجه العبث وطريق البطل؟.

وفيما يلى النص الكامل لرد مسكويه على تساؤلات التوحيدى. ثم بعد ذلك يكون أمامنا محاولة تلخيص أهم المبادئ التى يقوم عليها رأى مسكويه فى تفسيره للتذوق الجمالى: " االجواب: قال أبو على مسكويه رحمه الله: أما سبب الاستحسان لصورة الإنسان فكمال فى الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس، وهذا الجواب بحسب غرضك من المسألة التى هى متوجهة نحو الصورة الانسانية المشوقة دون غيرها.

ثم يستطرد مسكويه فى تفسير تشكيل المادة فى الطبيعة وقبول النفس لها قائلا: أن الطبيعة مقتفية أفعال النفس وأثارها فهى تضفى الهيولى والأشياء الهيولانية صورا بحسب قبولها وعلى قدر استعدادها، وتحكى فى ذلك فعل النفس فيها – أعنى فى الطبيعة – ولكنها هى بسيطة، فتقبل من النفس صورا شريفة تامة، فاذا أرادت أن تتقدم الهيولى بتلك الصور أعجزت الأمور الهيولانية عن قبولها تامة وافية لقلة استعدادها ، وعدمها القوة الممسكة الضابطة ما تعطاه من الصور التامة. وهذا العجز فى الهيولى ربما كان كثيرا وربما كان يسيرا، وبحسب قوتها على قبول الصور يكون حسن موقع ما يحصل فيها من النفس فإن المادة الموافقة للصورة تقبل النقض تاما صحيحا مشاكلا لما قبلتها الطبيعة من النفس، والمادة التي ليست بموافقة على الضد. والمثال فى ذلك أن الطبيعة لما تعمل من المادة عند تحبيل الناس فى الرحم والفطس فى الانف والزرقة فى العين والصهوبة فى الشعر، وبحسب قبول الهيولى الموضوعة لها لا أنها تقصد الصورة الناقصة بل تقصد الأفضل، ولكن المادة الرطبة تأبى الا قبول ما يلائمها، ذلك أن الوهج فى العين والشمم فى الانف صور تحتاج إلى اعتدال المادة بين الرطوبة السيالة واليبوسة الصلبة ولا يمكن اظهارها فى المادة الرطبة كما لا يمكن صياغه خاتم من شمع ذائب.

وربما كانت المادة عاجزة من طريق الكمية دون الكيفية، فلا تتم الخلقة على أفضل الهيئات، وكذلك الحال فقى شعر الرأس، وأهداب العينين، والحاجب فانهما لا تتفق على ما ينبغى إذا كانت ناقصة المادة، أو غير معتدلة فى الكيفيات فتعمل الطبيعة منها ما يمكن ويتأتى فتجئ الصورة غير مقبولة عند النفس لأنها لا تطابق ما عندها من الكمال. فأما وأنت تتأمل ذلك من طيف الختم، فانه إذا كان ناقص الكمية في مقدار الخاتم، أو يابسا أو رطبا أو خشنا نقصت صورة الخاتم، ولم يقبل النقش على التمام والكمال.

فاما المثال فى المادة الموافقة فهو بالضد من هذا المثال، فلذلك تقبل ما تعطيها الطبيعة على التمام، وتنقش نقشًا صحيحا مناسبا مشاكلا لما فى النفس، فاذا رأتها النفس سرت لأنها موافقة لما عندها مطابقة لما اعطتها الطبيعة.

فكما أن الصناعة تقتفى الطبيعة فاذا صنع الصانع تمثالا فى مادة موافقة – فقبلت منه الصورة الطبيعة تامة صحيحة، فرح الصانع وأعجب وافتخر، لصدق أثره وخروج ما فى قوته إلى الفعل موافقا لما فى نفسه ولما عند الطبيعة، فكذلك حال الطبيعة مع النفس لأن نسبة الصناعة إلى الطبيعة فى اقتفائها اياها كنسبة الطبيعة إلى النفس فى اقتفائها اياها.

ثم أن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها موافقة لما اعطتها الطبيعة اشتاقت إلى الاتحاد فنزعتها من المادة واستثبتتها فى ذاتها وصارت إياها كما تفعل فى المعقولات. وهذا الفعل لها بالذات، له تتحرك واليه تشتاق وبه تكمل الا انها تشرف بالمعقولات ولا تشرف بالمحسوسات. فاذا فعلت النفس ذلك واشتاقت إلى الطبيعيات والاجسام الطبيعية رامت الطبيعة فى الأجساد مع الاتحاد ما رامته فى الصورة المجردة فلا يكون لها سبيل إليه لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد بل عن طريق الممارسة فتحصل حينئذ على الشوق إلى الممارسة التى من اتحاد جسمانى بحسب استطاعتها. وهذا من النفس غلط كبير وخطأ عظيم، لأنها تنتكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدون وتتصور بصورة طبيعية منها أخذت وبها

ابتديت، وتفوتها الصورة الشريفة العقلية التى ترتقى بها إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى. وهذا الذى ذكرته هو الأمر الذاتى الجارى على وتيرة طبيعية وتحصرها الصناعة وتضبطها القوانين.

فاما الاستحسان العرضى والجزئى - أعنى ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما - فهو أيضًا لأجل نسبة ما - ولكنه يصير شخصيا، والأمور الشخصية لا نهاية لها فلذلك لا تنحصر تحت صناعة ولا لها قانون.

والذى ينبغى أن يعلم أن كل مزاج متباعد عن الاعتدال تكون له مناسبات نحو أمور خاصته، ويخالفه المزاج الذى هو منه فى الطرف الأخر من الاعتدال حتى يستقبح هذا ما يستحسن هذا وبالضد، كذلك ما تقيده العادات والاستشعارات، وهو موجود فى استلذاذ المأكول والمشروب، فإن الامزجة البعيدة من الاعتدال تناسب طعوما غريبة. تستلذ منها طرائف. والاستقرار يفيدك كل عجيبة وطريفة من هذا النحو فى الروائح والسماع وجميع الحواس [١].

ومن حديث التوحيدى يمكن أن سنتخلص بعض المبادئ الهامة فى تذوق الجمال نستطيع أن نوجزها فيما يلى:-

١- ان تذوق الجمال يتأثر بعاملين هما مزاج المتذوق نفسه، وصفات الشىء الذى بصدد تذوقه. والتذوق الفنى تبعا لذلك عملية معقدة شأنها شأن الابداع الفنى يحتاج المتذوق إلى قوة إبداعه تساعده على التذوق الجمالى. والحكم السليم على العمل الفنى فى رأى التوحيدى يستلزم شرطا هاما هو تحقيق الاعتدال فى مزاج المتذوق فينحو نحو المتطرف والشاذ المنحرف، وفى نفس الوقت تحقيق تناسب أعضاء الشىء بعضها إلى بعض فى الشكل واللون والهيئة وسائر الصفات.

ولعل راى التوحيدى هذا هو محاولة مبكرة للتوفيق بين موقف الفلسفة التقليدية منذ أفلاطون وأرسطو حتى ليسنج، وموقف الفلسفة الحديثة ممثلة فى آراء ريتشاردز، وأوجدن فى تفسير الاحساس بالجمال وتذوقه، فبينما ذهبت الفلسفة

---

(١) التوحيدى: الهوامل والشوامل ص ١٤٠ - ١٤٢.

الكلاسيكية إلى إثبات وجود الجمال كحقيقة موضوعية لها وجودها فى العالم الخارجى، وتمسكت بوجود أسس وقواعد للذوق يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالى، ووضعت مواصفات محددة للشئ الجميل، وبينما رفضت الفلسفة الحديثة التسليم بوجود قواعد موضوعية للذوق الانسانى إذ أن التذوق عملية ذاتية بحتة، وذهبت إلى أن الحكم بالجمال ما هو الا صفة ينسبها الإنسان إلى الأشياء التى يثير إدراكه لها انفعالا مريحا.

نجد أن التوحيدى يربط بين هذه الثنائية فى وحدة واحدة حيث يشترط لتذوق الجمال توافر العاملين معا: الذات المدركة بمزاجها واعتدالها ورؤيتها السليمة، وثقافتها، وخبرتها ثم الشيء المدرك بما ينطوى عليه من صفات وقيم جمالية.

٢- يرى التوحيدى أن الفن هو اقتفاء للطبيعة التى تشكلت بفعل النفس. ويفسر ذلك بأن صور الأشياء وهيئاتها فى الطبيعة تحاكى ما فى النفس من صور ومثل وافكار وتصورات عن هذا الشئ. وأن هذه الصورة وهذا التشكيل الذى يكون عليه الشيء فى الطبيعة يرجع أساسا للمادة التى يتشكل منها هذا الشيء ومدى موافقتها وتوافر الشروط اللازمة فيها للتشكيل من حيث الكمية والنوع ودرجة السيولة أو الصلابة أو الرطوبة وغير ذلك من شروط. ولهذا فإن المادة عندما تكون موافقة للصورة من كافة النواحى فإن الصورة تقبل ما تعطيها الطبيعة وتتشكل تشكيلا صحيحا مناسبا لما فى النفس بل مطابقا له. فاذا رأتها النفس سرت وشعرت بالارتياح.

وعلى هذا فاذا كانت الطبيعة تقتضى النفس فإن من واجب الفن أن يقتضى الطبيعة لأنه فى هذه الحالة يحقق رغبة النفس وهذا هو هدف العمل الفنى. واذا كانت المادة التى تتشكل منها الطبيعة لابد لها من شروط حتى تحقق رغبة النفس فإن نفس هذه الشروط لازمة أيضًا للمادة التى يتشكل منها العمل الفنى حتى يحقق رغبة النفس أيضًا.

وهكذا يرى التوحيدى أن مقياس الجمال فى العمل الفنى يرجع إلى مدى اقتفاء هذا العمل للنفس، وذلك بتحقيق تصورات المتذوق ورغباته ومثله فى العمل الفنى.

ولعل حديث التوحيدى هذا يعود بنا إلى أفلاطون ونظريته الشهيرة – فى المثل حيث يرى أن لكل شىء فى الطبيعة مثالا جاء ذلك الشىء على غراره وأن هذا الشىء يقترب من الكمال أو يبعد عنه بمقدار قربه أو بعده من المثل. ولكن يجدر بنا أن نشير إلى ذلك الغموض الذى يكتنف نظرية التوحيدى بمقارنتها بنظرية أفلاطون أو براى الفيلسوف المعاصر سانتيانا أما أفلاطون فيرى أن مجموعة المثل قائمة فى النفس الانسانية منذ طبعت عليها عندما كانت هذه النفس تحيا فى عالم المثل قبل امتزاجها بالجسد، أى أن هذه المثل منفصلة عن الطبيعة وقائمة وحدها فى عالم – وراء عالمنا هذا هو عالم المعقولات.

أما سانتيانا فلا يذهب مع أفلاطون فى قوله بأن المثل قائمة فى عالم منفصل عن عالمنا الذى نعيش فيه. فبالرغم من أنه يقر بوجود مثال عقلى للشئ إلا أنه يجعل ذلك المثال العقلى وليد التجربة الدنيوية الطبيعية التى يعيشها الإنسان، وحصيلة خبرته فى هذه الحياة [1]. فالمثال عند سانتيانا هو المتوسط المعدل المستخلص من جميع المفردات الجزئية التى يصادفها الإنسان فى حياته.

فبينما نرى هذا الوضوح عند كل من أفلاطون وسانتيانا فى تفسير المثال وان كان متناقضين – الا أننا نشعر بأن التوحيدى لم يقدم لنا تفسيرا واضحا لمصدر الصور العقلية المثلى الكامنة فى النفس والتى يقتفى كل من الفن والطبيعة آثارها.

٣- يفرق التوحيدى بين لذة التذوق الجمالى، واللذة الحسية على أساس أن المتذوق للجمال يكون مشدودا نحو المعنى المجرد، والقيمة الكلية للعمل الفنى وليس مع المادة المحسوسة نفسها. ومن هنا تختلف لذة التذوق الجمالى عن اللذة الجنسية والفرق بينهما واسع، ففى الحالة الثانية لا يتم الاتحاد، بل الممارسة بين الجسد والجسد، وهو الشوق الجنسى الذى يختلف عن الانجذاب الجمالى. ويبدو تذوق الجمال الانسانى منحرفا متنكسا إذا اتجه نحو مادة هذا الجمال وهى الجسد بالنسبة للمرأة الجميلة، ولكن لابد من تصعيد وتشريف هذا الحس الجمالى عن طريق تأمل

---

(١) ج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة د. مصطفى بدوى، ص٢٢.

الجمال المجرد من المادة، عندها لا تفوتنا الصورة الشريفة التى ترتقى بالنفس إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى "[1].

وهذا مؤداه ان الفنان فى إبداعه، والمتذوق فى تذوقه للعمل الفنى يجب أن يتجها بحسهما إلى المعنى الكلى للعمل الفنى، وهنا يكون التذوق موضوعيا ومطلقا. أما التذوق الحسى فهو تذوق جزئى ونسبى وعرضى أى أنه مرتبط بأمور ذاتية تخرج عن معنى الاحساس الجمالى

ولعل حديث التوحيدى عن التفريق بين اللذة الجمالية واللذة الحسية يعد سبقا كبيرا فى ميدان علم الجمال والفلسفة الجمالية فى هذا الموضوع. ونستطيع أن نقطع أن التوحيدى بحديثه هذا قد سبق فلاسفة الغرب الذين عالجوا هذا الموضوع. وجدير بالذكر أن الفيلسوف الالمانى (عمانويل كانت) عندما جاء فى القرن الثامن عشر ليعرف الجمال بأنه شعور باللذة، وأن الخبرة الجمالية نوع من النشاط الذى لا دخل فيه للإرادة أو النظر العقلى. كانوا يعتبرونه أول فيلسوف يتحدث عن هذا الموضوع. وجاء كروتشه بعده ليعترض على تعريف الاحساس بالجمال باللذة. ثم رأينا بعد ذلك جورج سانتيانا فى مذهبه الذى يقف به على رأس الذين يقربون بين الاحساس الجمالى واللذة. وبوسعنا أن نعرض موجزا لرأى سانتيانا فى هذا الصدد حتى يمكن مقارنته برأى التوحيدى لنعرف إلى أى مدى سبق هذا الفيلسوف العربى فى القرن العاشر الميلادى نظريات المعاصرين من الفلاسفة الذين طلعوا على التاريخ بهذا الرأى فى أوائل القرن العشرين.

يعرف سانتيانا الخبرة الجمالية بانها ليست مجرد خبرة حسية فقط بل يعقبها حكم نقدى عقلى نخلع به على ما ندركه ونتذوقه قيمة معينة، ثم يفرق سانتيانا بين اللذة الحسية الجسمانية، واللذة الجمالية فالفرق بينهما هو أنه بينما تتبلور اللذة الجسدية حول عضو معين من البدن ترى اللذة الجمالية شائعة لا تتقيد بعضو خاص، كأنما هى حساسية شفافة تنقلنا من حالة النشوة الداخلية إلى الشىء الخارجى الذى هو مصدرها نقلا مباشرا، دون الوقوف فى منتصف الطريق عند هذه الحاسة المعينة أو

---

(١) د. عفيف بهنسى: علم الجمال عند ابن حيان التوحيدى، ص٣٨.

تلك. وفى هذا معنى قولنا أن الاحساس بالجمال يحرر صاحبه من قيود الجسد "[1].

وتضيف الدكتور أمير مطر[2] عن اللذة الجمالية عند سانتيانا انها لا يمكن أن توجد منفصلة عن عملية الإدراك بل أن مصدر اللذة فيها يرجع إلى أنها لذة إدراكية بخلاف اللذات الحسية التى ينفصل فيها الإدراك عن الإحساس الجسدى. وهى لذة وان كانت حالة فى الإنسان إلا أنها توجه إدراكه إلى شىء خارجى بحيث يتوهم أن هذه اللذة انما هى صفة فى الأشياء الخارجية، وينتهى من هذا الرأى إلى تعريف الجمال بانه لذة تحولت إلى موضوع وهو ما يسميه سانتيانا باللذة الموضوعية.

ثالثًا: وظيفة الفن وأثره فى النفس

بعد أن عرضنا لآراء الفلاسفة ومفكرى الإسلام حول مفهوم الفن والجمال، وجوانب الخبرة الجمالية تذوقا وابداعا يجدر بنا أن نتابع ما كتبه هؤلاء الفلاسفة حول وظيفة الفن واثره فى النفس، تلك الوظيفة التى تشكل جانبا هامًا من جوانب فلسفة الفن.

الكندى ونظرية التطهير

يقول الفلاسفة أن الوظيفة التى يؤديها الفن وظيفة فريدة لا يستطيع أى عمل أخر أن يؤديها ولا تعادلها وظيفة أخرى، وهى تزويد الإنسان بالتجربة الفنية التى لا تعادلها تجربة أخرى. هذه التجربة التى من أهم فوائدها تطهير النفس من شوائبها وتحقيق الاتزان النفسى تبعا لذلك.

ويعتبر أرسطو فيلسوف اليونان أقدم من تحدث عن وظيفة الفن من خلال نظريته المشهودة فى ذلك والمعروفة بنظرية التطهير. وقد أعقب نظرية أرسطوا عدة نظريات لعدد من الفلاسفة والمفكرين فى أوروبا وبصفة خاصة فى العصر الحديث. ولعل أهم هذه النظريات نظرية الناقد ريتشاردز فى تنظيم الدوافع، ونظرية كينث برك فى إثارة الرغبة وإشباعها. وإن كانت هذه النظريات لم تخرج كثيرًا عن مفهوم أرسطو.

---

(١) ج. سانتيانا: المرجع السابق، ص٢٠.

(٢) مقدمة فى عالم الجمال، ص٩٧.

وعن مفهوم أرسطو فى التطهير يقول الدكتور عبد الهادى أبو ريدة " أن أرسطو بنظريته فى التطهير يجوز للانسان فى هذه الحياة أن يصل بتطهر نفسه إلى درجة من الصفاء فيها يعلم أمورا غيبية، كما يجوز أن تتعدى النفس حدود الإنسان الطبيعى حتى تشاهد حقائق أخرى "[1].

ولعل الفيلسوف العربى الكندى يقترب من هذا المفهوم حين يقول: " فاذا صارت النفس إلى الفلك الأعلى ونقيت غاية النقاء وزالت أدناس الحس وخيالاته وخبته منها ارتفعت إلى عالم العقل وجازت الفلك وصارت فى أجل محل وأشرفه وصارت بحيث لا تخفى عليها خافية، وطابقت نور البارئ وصارت تعلم كل الأشياء قليلها وكثيرها.. ولا صلة إلى بلوغ النفس إلى هذا المقام والرتبة الشريفة فى هذا العالم الا بالتطهير من الأدناس فإن الإنسان إذا تطهر من الإدناس صارت نفسه صقيلة تصلح وتقدر أن تعلم الخفيات من الغيوب "[2].

أثر الالوان فى النفس فى رأى المظفر

على الرغم من أن الفنان العربى قد استخدم اللون فى تصويره وزخارفه إستخداما جماليا صرفا فإن اللون عند العرب قد حمل إلى جانب قيمته التشكيلية مدلولات أخرى نفسية وفلسفية. فنرى أن الألون عندهم لها تأثيرها المباشر فى نفس الإنسان إلى جانب ما تعكسه من معان. ويقول المظفر بن قاضى بعلبك المتوفى عام ٦٦٠ هـ فى كتابه: مفرح النفس "[3]: (فالنفس تبتهج بها كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر والأبيض، فنظر هذه يوجب راحة النفس ولذة القلب وسرور العقل ونشاط الذهن وتوفر القوى، وانبساط الأرواح.... والألوان السود والزرق والكمد وما شاكل ذلك وما يتركب منها تكدر الارواح، وتعمى القلوب وتولد الأخلاط السوداوية وما يحدث عنها من الافكار الردية والهموم المودية والاحزان الملازمة).

---

(١) د. عبد الهادى ابو ريده – رسائل الكندى الفلسفية، ص٢٧٩.
(٢) من رسالة الكندى فى النفس (نقلا عن المرجع السابق).
(٣) مخطوط رقم ٤٨٣ طب من ص٤ب الى ٧أ دار الكتب المصرية – كشف الدكتور بشر فارس واشار اليه فى كتابه (سر الزخرفة الاسلامية).

وهكذا كان للألوان عند العرب صفات وقيم وأثار، فاللون الأصفر هو لون الشمس المحرقة، وهو لون الصحراء اللانهائية التى تجمعت فيها خيالات العرب وأحلامهم. واللون الازرق هو لون السماء لون المحبة والقدسية والطهارة، والسلام والطمأنينة، والمصير والجنة، والعبادة والصلاة، فهو شفاف كالأثير، شامل كمفهوم القدرة الألهية أما اللون الأخضر فهو لون الأرض التى باركتها السماء، وهو لون النعمة والرضى ولون الماء والهواء وشجرة الحياة [1].

ولعل هذا المفهوم لقيمة اللون وتأثيره على النفس البشرية المتذوقة له يرتبط ارتباطا وثيقا بما أسفرت عنه أبحاث علماء النفس التحريبين وعلى رأسهم جوستاف فخنر (١٨٣٤ – ١٨٨٧م) مؤسس الاستاطيقيا التجريبة، وبصفة خاصة تلك التجارب التى أجراها العالم الفرنسى (فيرى) على تأثير الالوان على الجهاز العضلى والدورة الدموية عن طريق قياس ضغط اليد. ثم تجارب (بولو) لتصنيف استجابات الأفراد إلى أنواع وفقا لاستجابتهم للألوان والتى خرج منها بتصنيف هذه الاستجابات إلى أربعة أنواع هى الموضوعى، والسيكولوجى، والارتباطى، والخلقى.

الألوان عند التوحيدى

ومن وجهة نظر أخرى ارتبطت الألوان عند العرب بالكواكب ومعانيها العقائدية وهذا الترابط بين اللون والكواكب قديم يرجع إلى العهد الرافدى حيث كان اللون الذهبى يرمز إلى الشمس (شماس) واللون الفضى يرمز إلى القمر (ننار)، والأبيض يرمز إلى الزهرة (مردوخ) والأزرق لعطارد والأسود لزحل (كيوان) والقرمزى للمريخ، والأرجوانى للمشترى (عشتار) [2].

ولقد ذهب أبو حيان التوحيدى أيضًا إلى الربط بين الألوان والكواكب والابراج الفلكية فيقول: " أن أصحاب النجوم يجعلون السواد لزحل، والحمرة للمريخ،

---

(١) د. عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، ص٤١.
(٢) د. عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، ص٤١.

والخضرة للمشترى، والزرقة للزهرة، والصفرة للشمس، والبياض للقمر، التلون لعطارد "[1].

ولعل التوحيدى لم يكن الفيلسوف الاسلامى الوحيد الذى يربط بين اللغة الفنية (ألوان أو أنغام) والكواكب والبروج الفلكية. فلقد خلفه الفارابى[2] ليربط بين الموسيقى والكواكب أيضًا. حيث ربط بين ما يسميه المقاسات الاثنا عشر، والاوزات السبع من جهة وبين الكواكب السماوية والبروج الفلكية من جهة أخرى

اللذة الجمالية عند المظفر

يتحدث الحكيم بدر الدين بن المظفر قاضى بعلبك فى مخطوطته السابق ذكرها (مفرح النفس) عن المتعة الجمالية عند تذوق الصورة والأثر الذى يحدثه النظر إلى الصورة فى النفس فيقول فى نفس الموضع: -

(قد اجمع الأطباء والحكماء والأولياء قاطبة على أن النظر إلى الصورة الجميلة البديعة الجمال يفرح النفس وينشطها ويزيل عنها الأفكار والوساوس السوداوية ويقوى القلب قوة لا مزيد عليها بسبب إزالة الأفكار الرديئة عنه. ثم قالوا فإن تعذر حصول النظر إلى الصورة الجملية فليكن النظر إلى صورة متقنة الصنعة مصورة فى الكتب أو فى الهياكل أو فى القصور الشريفة.

وهذا المعنى قد ذكره الحكيم محمد بن زكريا رحمه الله وبالغ فى ملازمة فعله لمن يجد فى نفسه افكارا رديئة ووساوس فاسدة غير موافقة للنظام الطبيعى.... واعلم أن النظر إلى الصورة الحسنة المليحة فى الكتب إذا جمعت مع حسن صورتها وصنعتها الألوان والاصباغ المذكورة والاعتدال فى مقادير الصور وحسن الأشكال مما ينفى وينقشع الاخلاط السوداوية ويزيل الهموم الملازمة والكدورة عن الارواح لان النفس تلطف وتشرف بالنظر فيها فيتحلل ما فيها من الكدرة).

---

(١) التوحيدى: الأمتاع والمؤانسة، ج٢، ص١١١.

(٢) محمد أبو نصر الفارابى (٣٥٩ هـ - ٤٣٩ هـ) لقب بالمعلم الثانى حيث اعتبره المؤرخون أكبر الفلاسفة بعد أرسطوا وأعظم ناشر لآرائه وشارح لكتبه، برز فى الرياضيات والطب والعلوم والموسيقى التى كتب فيها عدة مؤلفات هامة أبرزها (الموسيقى الكبير).

وواضح هنا أن ابن المظفر قد ربط حسن الصورة وجمالها وملاحتها بما تؤثر به فى النفس المتذوقة من سرور وارتياح ولذة جمالية وراحة نفسية. وهو بذلك يرجع قيمة العمل الفنى إلى الانفعال الجمالى الذى يحمله إلى نفس المتذوق.

ومن هنا يتضح لنا أن فلاسفة الإسلام ومفكريه قد تنبهوا منذ قرون طويلة إلى أهمية الفن ووظيفته من الناحية النفسية لدى المتلقى، تلك القضية التى شغلت العلماء والفلاسفة منذ أرسطو بنظريته المعروفة فى التطهير، والتى برزت فى كتابات الفلاسفة المعاصرين. وبذلك تكون آراء الفلاسفة العرب فى هذا الصدد مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفلسفة التقليدية من جهة، وبآراء المعاصرين من جهة اخرى.

نظرية الفن للفن

ارتبط الفن منذ العصر اليونانى بذلك المضمون العقلانى المعرفى الذى ينطوى عليه وبتلك الحقيقة التى يستهدف الكشف عنها، وبهذه الدلالات الاجتماعية والتاريخية والايدلوجية التى يجب أن يحملها وينقلها إلينا بدوره. ولقد كانت هذه المفاهيم كلها وما يجرى فى مجراها موضع عناية الفلاسفة وعلماء الجمال والمفكرين منذ عهد أفلاطون حتى منتصف القرن التاسع عشر. ولقد أسفرت أيضًا آراء هؤلاء المفكرين الذين يبحثون عن دلالة العمل الفنى ومعناه عن تكوين الاطار العام للنظرية المشهورة والمسماة بالفن للمجتمع. أو الفن للحياة. وقد ظل هذا المفهوم عن الفن ووظائفه سائدا حتى منصف القرن التاسع عشر حين طلع علينا علم الجمال المعاصر بنظرية جديدة لمفهوم الفن تقوم على فصل الفن تماما عن الحياة والمجتمع، وذلك فيما سمى بنظرية الفن للفن.

ولقد بدات نظرية الفن للفن تظهر فى الوجود فى فكر فلاسفة الجمال المحدثين منذ النصف الأخير من القرن التاسع عشر حيث جاءت لتصنع مفهوما جديدا للفن غير أنه تصوير للواقع أو تعبير عن المجتمع والحياة ولكن على الفن أن يكشف لنا بقوانينه الخاصة عن الجمال فقط. وبهذا المفهوم جاءت هذه النظرية لتخلص الفن من كل أثر على الحياة سوى الأثر الجمالى البحت.

وإذا كانت كل مدرسة من المدارس الفنية التى تعاقبت على مر العصور قد جاءت مناهضة لما قبلها من مدارس واتجاهات، فإن نظرية الفن للفن قد جاءت كرد فعل للنزعة الواقعية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت، حيث رفض بعض النقاد والمفكرين أن يدخلوا فى حسابهم – عند تقديرهم للعمل الفنى – تلك الدلالات الاجتماعية والتاريخية والايديولوجية والسياسية التى يقدمها العمل الفنى. ولقد حدث ذلك " عندما ظهرت فى فرنسا حركة النقاد اللذين رفعوا شعار الفن للفن التى أخذ بها أولا بنجامان كونستان، ثم رددها ثيوفيل جوتييه وكل الذين أرادوا أن يضمنوا للفن استقلاله عن خدمة أى هدف آخر سوى تحقيق القيم الجمالية.

وقد اعتبروا تلك الدلالة الاجتماعية أو الايديولوجية دلالة غير جمالية، وهى معلومات إضافية زائدة، بل ان أى وثيقة تاريخية أو رسالة متسرعة يكتبها الفنان تكون أنفع. ومن ثم ذهب بعض نقاد الشعر والادب إلى استبعاد هذه العناصر غير الجمالية عند تقييم العمل الفنى اذ ليس من مهمة العمل الفنى أن يخدم أى هدف اخر غير ذاته "[1].

وتعد نظرية الفن للفن بمفهوما هذا امتدادا للفلسفة الإستاطيقية الشكلية التى وضع جذورها فلاسفة المدرسة الالمانية، والتى تمثلت عند كانت وهاربرت من بعده.

ولقد رأينا كيف تمثل أساس هذه النظرية عند كانت فى الجمال الحر المنزه عن كل غرض أو منفعة أو غاية اخلاقية. فالجمال عند كانت هو ما يمتع دون غاية أو منفعة ودون مفهوم أو فكرة. وفى رأيه أن كل ما يرضينا لأنه يحتوى على فكرة، أو كل ما يرضينا لأنه مفيد يعد شيئًا طيبا وليس شيئًا جميلا. وهو فى هذا يقول لكى يكون الشىء طيبا يجب أن يكون له مفهوم، ولكن ليس ضروريا لكى يكون الجميل كذلك.

---

(١) د. أمير مظر: المرجع نفسه، ص٦٥.

وهذا المفهوم لنظرية الفن للفن مؤداه أن الفن يجب أن يسمو على مستوى الحياة العادية، ويرى أصحاب هذا المذهب أن الفنانين آلهة يعيشون فى عالم مثالى، ويخلقون فى هذا العالم ما يشاءون، ويحاولون بما يخلقون أن يسمو بالناس إلى مستوى هذا العالم المثالى. والجمال فى نظرهم ليس مرجعه إلى المعانى المحدودة التى تترجم إلى مختلف القيم الفكرية أو العقائدية أو الاخلاقية. فيقول (جاريت):

" فالجمال ليس صورة فطرية للفلسفة والدين، ولا تغنى عنه الفلسفة الدقيقة والدين الصحيح. ولا يقاس جمال الأشياء بقدر ما فيها من تعقيد أو تسلسل منظم. بل أن أنسام الجمال تهب رفافه حينما تشاء. فقد يبدو الماء أجمل من الشعر الفلسفى وربما عرض الشعر الردئ وصفا للكون اصدق مما يعرضه الشعر الجيد. والذى أعول عليه فى هذه النظرية هو أن الأشياء تكون جميلة بقدر ما تخاطب القلب والعاطفة أو ما أسميه شعور الانسان.... واذا كان الجمال بأى حال من الأحوال هو الحق فمما لا ريب فيه أنه ليس الحق التاريخى أو العلمى أو الفلسفى "(١). ويعلق الدكتور محمد زغلول سلام على رأى جاريت فى أن الجمال لا علاقة له بمعانى الفلسفة والاخلاق وبمقايس الخير والشر مستشهدا بقول كروتشه فى هذا الصدد: " فلئن كانت الارادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان، ومتى كان الفن غير ناشئ من الارادة فهو فى حل كذلك عن كل تمييز أخلاقى، لا لأنه وهب ميزة التحلل لمجرد أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الاخلاقى عليه. فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الاخلاقية. وليس ثمة قانون جنائى يحكم على الصورة بالحسن أو بالاعدام بل ثمة حكم أخلاقى يمكن أن يصدر من إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة " (٢).

واذا كان علماء الجمال المعاصرون يقطعون كل صلة بين الفن ومعايير الأخلاق والخير والشر فانهم أيضًا فى نفس الوقت يقطعون كل صلة للفن بالنفع أو الضر.

---

(١) ا. ف جاريت: فلسفة الجمال ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين، دار الفكر العربى، ص٤٩.
(٢) د. السيد محمد بدوى: الفن والاخلاق – مجلة المجلة، يناير ١٩٥٩م.

وبوسعنا أن نضيف إلى ما سبق ذكره عن رأى كانت فى الجمال المنزه عن المنفعة راى كل من جاريت وجوير. فيقول جاريت: " ليس الجمال هو الفائدة ولا هو مقترن بها دائما. فإن النمر والفراشة اقل نفعا من الخنزير ولكنا عادة نعدهما أجمل منه:، أما جوير فيقول: " ان الفائدة لا يكاد يكون بينها وبين الفن أو الجمال بكل انواعه علاقة ما حتى لا يكاد يعرف احدهما من الاخر إذا راه، وقد تستطيع الأشياء الجميلة أن تكون مفيدة، والمفيدة أن تكون جميلة دون أن يتأثر الجمال بذلك"[(١)].

نظرية الفن للفن عند النقاد العرب

رأينا فيما سبق كيف تمثل مفهوم الفن للفن فى الفكر الأوربى الحديث وبوسعنا الآن ان ننتقل إلى الجانب المقابل لنرى كيف تمثل مفهوم هذه النظرية فى وجدان الشاعر والناقد العربى منذ العصور الجاهلية.

لقد ارتبط الشعر العربى فى أطواره المختلفة – كما ارتبط أيضًا الفن الغربى بمعانى الخير والشر والاخلاق والفضيلة، ومختلف القيم السائدة فى المجتمع والحياة.

لعلنا نلمس فى بعض كتب النقد العربى اتجاهات تقرر للشعر غايته. ومثال ذلك ما نراه عند قدامة بن جعفر الذى يذهب إلى الحكم على الشعر بالجودة بمقدار ما يخدم الأخلاق والفضيلة. وما نراه أيضًا عند ابن رشيق الذى يربط بين جمال الشعر وما ينطوى عليه من أفكار ومعان عقلية. ومن هذه الآراء ما ذهب إليه ابن سلام الذى ربط الشعر بفائدته فى الحياة وغايته فى المجتمع.

ولكن بالرغم من هذه الآراء فى موضوع الشعر وغايته ووظيفته وأهدافه الاجتماعية فإن هذه القضية لم تسيطر على فكر الناقد العربى بشكل جوهرى ولم تحتل مكانا بارزا فى دراسات النقاد العرب كما احتل حديث الشكل والصياغة هذا المكان المرموق، وهذا الاهتمام البالغ فى أبحاثهم ودراساتهم. فإن كل ما قيل عن وظيفة الشعر فى النقد العربى لا يعنى أن هذا النقد كان يقوم على أساس فكرة الفن للحياة، أو الفن للمجتمع فإن العرب لم يعرفوا فى الشعر والأدب بوجه عام الا أنه

---

(١) المرجع نفسه.

متعة خالصة تلتذ به الأسماع وتطرب له النفوس. لذا فقد اقتصروا فى دراساتهم وأبحاثهم على جانب الصنعة فى الشعر والتأكيد عليه وتفضيله على كل ما سواه من غايات اخلاقية واجتماعية، واتجهوا فى دراستهم للشعر إلى أنه فن خالص غايته المتعة واللذة الحسية والروحية معا.

ولقد اتجه هذه الاتجاه معظم النقاد العرب من أبرزهم على سبيل المثال: ضياء الدين ابن الأثير، الجاحظ، الآمدى، الجرجانى، وابن قتيبة وغيرهم.

ويحدثنا الدكتور محمد زغلول سلام عن هذا المذهب فيقول: " وكان ضياء الدين يرى رأى الجاحظ وأمثاله كالآمدى والجرجانى، ويتطلب فى النفس اشياء وراء المعنى العقلى، الأدب ليس نتاج العقل وحده، ولا هو يخاطب العقل، كما أن الغاية منه ليس افهام حقيقة بقدر ما هو إحداث لذة ومتعة. فالحاكم هنا لا ينبغى أن يكون القياس العقلى وحده بل ينبغى للذوق والاحساس أن يتدخلا لأن المجال مجال حسن وقبح ولذة وألم... ويقول ابن الاثير: وليس هنا إلا ما يفرق بين الجيد والردئ لا ما يعلم به الجائز وغير الجائز "[1].

وهكذا تمثل أول مفهوم لنظرية الفن للفن فى الفكر العربى فى ذلك المفهوم الذى ساد عند نقاد العزب عن الشعر حيث رأينا كيف كان الادب والشعر بخاصة عندهم هو فن الصنعة وفن الشكل الخالص، وكيف انصرف النقد العربى إلى الاهتمام بجمال هذا الشكل، ذلك الجمال الذى ندركه ادراكا فتستلذ به حواسا وارواحنا لذة مجردة من أى غاية منزهة عن أى غرض. ولعل هذا مفهوم الشكليين وبالتالى مفهوم نظرية الفن للفن فى أضوح صورة واجلى معانيه.

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى أن الفكر العربى قد سبق فلاسفة الغرب المحدثين فى نظرية الفن للفن بعدة قرون. فبالرغم من أن العرب لم يعرفوا (كانت) وغيره من فلاسفة الشكليين ونظرياتهم الا أننا وجدنا لهم فنونا تتفق فى أسسها مع كثير من الأسس التى قامت عليها نظريات الشكليين فى القرن الماضى. واذا كان كانت أول من وضع جذور نظرية الفن للفن فى الفكر الغربى فانه من الانصاف أن

(١) ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد، ص٢٠٣.

نقرر أن الفيلسوف العربى الإمام الغزالى قد سبق كانت بعدة قرون فى رفع شعار هذه النظرية عندما فصل الجميل عن النافع والخير.

وفى ختام حديثنا عن نظرية الفن للفن، وكيف تمثلت فى الفكر العربى القديم والفكر الأوربى المعاصر، يحلو لنا أن نسجل ملاحظة هامة نرى أنها جديرة بالاعتبار والتأمل. ذلك أننا يمكن أن نقرر بكثير من الارتياح أن نظرية الفن للفن كما عرفها العرب اكثر أصالة وتعبيرا عن الروح العربية من تلك النظرية الحديثة التى عرفها الفكر الأوربى المعاصر وذلك لسببين جوهريين نجملهما فيما يلى:-

١- ان مذهب الفن للفن كما عرفه الفلاسفة الشكليين قد تمثل فى فكر الفنان والناقد الأوربى فى فترة معينة فى تاريخ الفن الغربى، وفى مرحلة تعتبر نتيجة سلسة من تطور الوعى الجمالى وفلسفته. وذلك على عكس النظرية العربية التى تعد من المقومات الأساسية الطبيعية فى فن الشعر العربى منذ نشأته الأولى. بل فى جميع الفنون العربية التعبيرية والتشكيلية.

٢- إذا كانت نظرية الفن للفن فى الفكر الأوربى المعاصر قد بنيت على أسس فلسفية منظمة ومدروسة تتضح معالمها، وتحدد بداياتها ونهاياتها، واذا كانت هذه النظرية قد جاءت نتيجة بحث ودراسة وتنقيب، وهضم الفكر الأوربى لمختلف المذاهب والفلسفات قبل هذه النظرية – فإن النقاد العرب لم يقيموا نظريتهم على أسس فلسفية مستقلة عن النشاط الفنى، وانما جاءت هذه النظرية تعبيرا مباشرا عن الروح العربية نابعة منها. ولقد رأينا كيف تأصل هذا المذهب فى وجدان الفنان العربى منذ أول إنتاجه الفنى شعرا أو رسما أو نغما، ومنذ أن تمثل فى فكره أول مفهوم عن الفن.

خلاصة آراء فلاسفة الإسلام فى قضايا الجمال والفن

عندما تكون بصدد استخلاص ما تمخضت عنه أفكار فلاسفة الإسلام ومفكريه فى قضايا الفن والجمال، فيمكننا مما سبق عرضه من آراء هؤلاء الفلاسفة والمفكرين أن سنتخلص أهم ملامح المفهوم العربى فى الجمال فى النقاط التالية:-

١- ان فلاسفة الإسلام ومفكريه قد تمثل لديهم المفهوم الحسى للجمال. وأن التوحيدى والغزالى وابن سينا والرازى وغيرهم من المفكرين قد سبقوا كانت زملاءه المعاصرين من علماء الاستاطيقيا فى حديثهم عن اللذة الحسية واللذة الجمالية فى ادراك الجمال.

٢- أن نقاد الإسلام قد تمثل لديهم مفهوم الشعر كفن على أنه (صناعة) لها اصولها وقواعدها. مما حدا بهم إلى الإيمان المطلق بالصفات الموضوعية للجمال فى هذه الصناعة فمع عدم انكسارهم للعوامل الذاتية، ومع ذلك التحول الذى بدا فى الموقف الجمالى العربى عندما رد النقاد الجمال (فى الشعر) إلى مفاهيم نفسية أو فكرية، الا أن هذا التحول قد عاد ثانية ليبدأ من نقطة الجمال الموضوعى الشكلى.

٣- ان بعض المفاهيم الفنية عند نقاد الإسلام ترتبط إلى حد كبير بما يناظرها فى الفكر اليونانى مثل مفهوم المحاكاة، وصلة الفن بالطبيعة، وعقد الصلة بين الفنون المختلفة والربط بينها. وهذه المفاهيم كلها التى تمثلت عند مفكرى الإسلام لا تختلف كثيرا عما تمثلته عند أرسطو وأفلاطون وغيرهما، ومما يقطع باستفادة العرب من افكار ومفاهييم السابقين عليهم.

٤- إن فلاسفة الإسلام ومفكريه، قد تنبهوا قبل مفكرى أوربا المعاصرين بزمن طويل إلى بعض جوانب النفكير الاستاطيقى الكلاسيكى فى بعض المفاهيم مثل الوحدة العضوية للعمل الفنى شكلا ومضمونا ومفهوم الشكل باعتبار قدرته على التعبير عن المضمون، ودراسة الشكل الفنى وتحديد مقوماته وعناصره. وهذه المفاهيم والقضايا التى تنبه اليها مفكروا الإسلام منذ قرون طويلة هى بلا شك مفاهيم استاطيقية كلاسيكية بالمعنى الدقيق.

٥- ان فلاسفة الإسلام ومفكريه قد سبقوا الفكر الجمالى الأوربى فى تفسير الخبرة الجمالية وتحليل جوانبها فى عمليات الابداع والتذوق فبالنسبة للخلق الفنى راينا مفهوم الغزالى للحدس، وتحليل ابن سينا لعملية الابتكار ومراحل الخلق الفنى عند ابن طباطبا أما بالنسبة للتذوق الجمالى فقد راينا آراء التوحيدى التى توفق بين

الفلسفة التقليدية والفلسفة الحديثة عندما وفق بين العوامل الموضوعية والعوامل الذاتية فى تذوق الجمال.

٦- ان فلاسفة الإسلام قد تنبهوا منذ وقت مبكر إلى وظيفة الفن فى المتلقى من الناحية النفسية، وانفعال النفس بالعمل ومكوناته من لون وشكل وصوت وغيرها. وهذا ما لمسناه عند التوحيدى والفارابى وابن المظفر الذين سبقوا بارائهم ابحاث علماء النفس المعاصرين، وعلماء الإستاطيقا التجريبية.

مفهوم الجمال فى الفكر العربى المعاصر.

مر الوعى الجمالى فى الفكر العربى والاسلامى بمراحل عدة، كان لكل منها مقولاتها النظرية، ورؤيتها للوجود، وفهمها للجمال والجميل، وخصائصها وحتى شخصيتها.

ولقد عرضنا فى هذا الفصل الكثير من هذه الاراء والمقولات والمفاهيم عند معظم الفلاسفة المسلمين القدامى فى المرحلة العربية الإسلامية التى يطلق عليها المفكرون والفلاسفة المعاصرون (المرحلة التأسيسية الذهبية) والتى حفلت بالكثير من آراء الفلاسفة، والمتصوفبن المتفلسفين والنقاد والمتكلمين عن مفاهيم الجمال والجميل والفن وتذوق الجمال وابداعه.

أما التجربة المعاصرة اليوم أو النهضوية، أو كما يطلق عليها (مرحلة الاجتهاد الحضارى الموسع فقد حفلت بالكثير من آراء المفكرين والفلاسفة والباحثين والمؤلفين والفنانين والنقاد المعاصرين العرب فى مجال الجماليات: تعريفاتها ومفاهيمها وفلسفاتها.

ويستعرض المؤلف فى هذه العجالة اشارات خاطفة لبعض المفاهيم الجمالية فى فكر عدد من اعلام الفلسفة العربية والاسلامية المعاصرة دون محاولة أن يجعل من الاشارات دراسة مقارنة لتفنيد أو تأييد هذه الاراء ولكن نعرضها لامكان القول بوجود موقف جمالى واحد تجاه صور الجمال المتعددة فى هذا الكون من ناحية، وحتى يمكن لنا أن نبين إلى أى مدى تحقق هذا التوحد والتواصل خلال هذه القرون الطويلة فى الموقف الجمالى الاسلامى قديما وحديثا.

راى الإمام محمد عبده

يقول على زيعور المفكر اللبنانى: " يمثل محمد عبده القطاع الأعرض فى الفكر العربى (العقليهانى) المعاصر، أو ممثلا لعصر النهضة أو يجب ما نقترح هذا لعصر الاجتهاد الحضارى وللاجتهادية الموسعة. جاء الإمام بخطاب يوسع مدى الوعى (الجماليات) ويمدد مجال النشاط الفنى، وهكذا اغتنى الفكر بالتنظير الجديد المختلف عن ما هو فنى وقيمى وجميل،... ولقد نظر محمد عبده للتوجه صوب القيم الجديدة التى كانت تحرك المجتمعات العربية فى القرن الماضى: قيم المنفعة المادية والكسب، قيم العمل والانتاج، قيم الدقة والصرامة العلمية، قيم التعاون والوحدة "[1].

واذا كان الجدل والنقاش حول الفن التشكيلى فى الإسلام ما يزال حتى اليوم نقاشا يتحرك بين الحين والحين، ويدور بين اتجاهين: اتجاه متشدد، واتجاه متسامح، فإن الإمام محمد عبده قد " اختار الموقف المنفتح، والرأى الايجابى الذى ينصر اقامة التماثيل وشتى الأعمال الفنية التى قد يظن أنها ضارة بالدين والمتدين... وهكذا اعتبر الإمام الرسم شعرا صامتا يرى ولا يسمع، بينما الشعر يسمع ولا يرى، ثم أنه يشدد على النفعى تبريرًا لفتواه أو لتجديداته وآرائه "[2]

الجمال والجلال عند الزيات

يفرق الزيات بين الجميل والجليل على أساس أن الشىء الجميل يبعث فينا الاحساس بالبهجة والسرور والرضا، بينما يبعث فينا الشىء الجليل الشعور بالخشية والدهشة والذهول والرهبة. ومن خلال تامل الزيات لمظاهر الجمال فى هذا الكون يرى أن " أروع خصائص الجمال واشدها أخذا بمدارك الحس هى خاصية (القوة) التى تمثل فى السماوات والأرض، والليل والنهار، والفلك فى البحر، وفى تجمع النهر وتكوين الجبل. وخاصية (الوفرة) وهى تعد أضعف من خاصية القوة لتأثرها بالذوق وخمودها بالالف والعادة مثلما يقل لدينا الاحساس بجمال الفراشات

---

(١) على زيعور: الخطاب التربوى والفلسفى عند محمد عبده، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٨، ص١١٠.

(٢) على زيعور: المرجع السابق، ص١١١.

والزهور من فرط إلفنا إياها رغم ما تنطوى عليه من وفرة الألوان وتعدد الصور، وآخر الخصائص عند الزيات هى (الذكاء) التى يعتبرها أخص الخصائص الثلاث لاعتمادها فى إدراك الجمال – بما يتضمنه من ترتيب وانتظام – ولكن هذه الخاصية تقوم فى جوهرها على التأمل والفهم "[1].

ويعود الزيات مرة أخرى ليربط بين الجمال والمنفعة عندما يعرف الجميل على أنه النافع حيث يرى أن جمال الطبيعة – التى هى من صنع الخالق عز وجل – فى مطابقة صورها لإغراضها وملاءمة اشكالها ووسائلها لغاياتها ووظائفها والتوافق بين وجودها وعلة هذا الوجود.

اما عن تفسير احساسنا بالجمال وهل يتوقف على الموضوع المدرك أم يعود إلى الذات والنفس المدركة؟ فيذهب الزيات إلى تغليب العوامل الذاتية فى ادراك الجمال والاحساس به، وذلك عندما يعرف الشىء الجميل بانه " ما يقيم فى الذهن فكرة سامية عن الشىء فى الطبيعة أو عن الموضوع فى الفن فيبعث فى النفس عاطفة الاعجاب به، وعلى قدر الوعى بالجمالى للذات المدركة نصل إلى الإدراك الحقيقى للجمال الثابت بخصائصه وسماته "[2].

الجمال والحرية عند العقاد

يربط العقاد بين الجمال والحرية ربطا وثيقا حيث يرى أن الجمال هو الحرية، ذلك أن الجمال لا يكتسب أى معنى بدونها، كما أن الحرية لا تتمثل بدون الجمال.

على أن العقاد لا يربط الجمال بالحرية على إطلاقها، ولكنه يعنى الحرية التى تناقض الارتجال والفوضى، بمعنى أنها تلك الحرية المقرونة بالوزن والقانون والنظام وأنها أيضًا الحرية الوليدة بالاختيار والارادة والمشيئة " وليس للفوضى اختيار ولا ارادة ولا غاية، وهذا التناقض بين الجهل والفوضى من جانب، والجمال

---

(١) أحمد حسن الزيات: وحى الرسالة، القاهرة، مطبعة الرسالة، ١٩٤٠م، المجلد الأول، ص١.

(٢) عادل خليل السخاوى: الجمالية العربية فى الأدب العربى المعاصر، مجلة الفكر العربى، معهد الإنماء العربى، بيروت، العدد ٦٧، مارس ١٩٩٢م.

والحجر من جانب آخر هو الذى يرجع بنا إلى التوحيد بين الجمال والحرية، لأن الحرية انما تناقض الفوضى مثلما تناقض الحجر "[١]

وهكذا يرى العقاد أن الجمال الحقيقى يستشعره الإنسان من خلال الحرية المقننة المنظمة، المسئولة الواعية العاقلة المتأملة، وأن هذا الكون يبدو من حولنا ابداعا الهيا دقيق التنظيم والتقنين، وأن المصير الحتمى لهذا الكون سيكون الفناء إذا ما انحرف أو شذ عن هذه الحرية.

ومن ناحية أخرى يربط العقاد بين الجمال والوظيفة أو كما سماها الزيات من قبل المنفعة ويرى أن جمال أى مخلوق يكمن فى ملاءمته لما خلق له وفى حرية حركة أعضائه حتى يقوم كل عضو بوظيفته خير قيام، فالجسم الجميل فى رأيه هو " الذى تتزن فيه وظائف الحياة بغير زيادة ولا نقصان، لأن الزيادة فضول غير مطلوب يشير إلى دافع واغل لا تستدعية وظائف الحياة، كذلك فالنقصان آفة مكروهة تشير إلى تقصير وتقييد، وآية الجسم الجميل أن تنهض أعضاؤه حرة سلسة ميسورة الحركة لا ترى عضوا فيها عالة على سائر الأعضاء حتى ليخيل اليك أن كل عضو فيه يحمل نفسه، وغير محمول على ما سواه "[٢].

" ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسبا فى الحجم والشكل، أيما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التى تساعد الكائن الحى على أداء وظيفته فى يسر وسهولة، وكلما زاد نصيب الشىء من العوائق التى تقيد أداءة لوظيفته تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء. وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة " [٣].

ويذهب العقاد إلى تعميق معنى الحرية هنا فيطلق على الحرية المقرونة بالجمال بأنها

---

(١) عباس محمود العقاد: هذه الشجرة، دار السعد للطباعة، القاهرة، ص٣٣.

(٢) عادل السخاوى: المرجع السابق، ص١٠٣.

(٣) أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال، اعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٧٢.

حرية نقيض الفوضى، والجمال المقرون بالحرية هو جمال نقيض الاضطراب فيقول: " أن الحرية تستلزم الاختيار والمشيئة وليس للفوضى اختيار ولا ارادة، وهذا التناقض بين الجمال والفوضى من طرف وبين الجمال والحجر من طرف أخر هو الذى يرجع بنا إلى التوحيد بين الجمال والحرية، لأن الحرية إنما تناقض الفوضى مثلما تناقض الحجر "(١)

وخلاصة القول أن مفهوم الجمال المرتبط بالحرية عند العقاد هو إملاء للنفس للشعور بالحرية الموزونة وتجنب الشعور بالفوضى واللامسئولية وفى نفس الوقت ما يبعد النفس عن الشعور بالامتناع والتقييد. " وهذا هو الجديد الذى ربط فيه العقاد بين الجمال والحرية المتصفة دائمًا بالتعقل والميزان والتنظيم الدقيق، والكون كله من حولنا يشهد بذلك الأمر كابداع الهى دقيق التنظيم والتقنين، فاذا ما شذ شىء عن هذه الحرية المنظمة فإن مصيره الحتمى الفناء، وكذلك فالجمال الحقيقى لا يمكن أن يستشعره الإنسان إلا من خلال الحرية المنظمة العاقلة المتأملة وليس من خلال فوضى الأحاسيس المبتعدة عن العقل الذى يمثل مع أحاسيس الإنسان وانفعالاته تجاه الأشياء الحقيقة الوجودية الكلية الشاملة "(٢).

الجميل والسار عند زكى نجيب محمود

اذا كان العقاد والزيات يربطان بين الجمال والمنفعة على نحو ما بيناه سابقا فإن فيلسوفنا ذكى نجيب محمود يفصل بينهما فصلا تاما، ويرى أن جمال شىء وقيمته الاستاطيقية لا شأن لها بنفعه أو ضرره.

وانما علة الجميل فى مدى ما يدخله على النفس من غبطة وسرور ولذة وهو يرى أن الجميل هو الذى يهز النفس بعاطفة الحب ويدغدغ الشعور والوجدان بحال من الذوبان والفناء.

وهذه الحالة التى تصيب النفس المتذوقة للجمال إنما مردها إلى الشىء الجميل

(١) عباس محمود العقاد: هذه الشجرة، مرجع سابق، ص٣٣.
(٢) عادل السخاوى: المرجع السابق، ص١٠٢.

ذاته وصفاته حيث يقول: " جمال الشيء الجميل وقوامه دائمًا نظام داخلى فى الشيء تثق به أجزاؤه وعناصره، ولكن هذا النسق الداخلى الخفى الكامن فى جسم الشيء الجمنيل إنما يتبدى لرائيه، فأما أن يراه معك زميلك أو يغفل عن رؤيته، فلا يكون لك حيلة فى الأمر، فعجز بعض الذوات عن إدراك الجمال لا ينفى وجوده "(١).

ويضيف زكى نجيب محمود فى نفس الموضع أن الجميل هو الذى يهز النفس بعاطفة الحب أو ما يشابهها فى التاثير فيحدث التذوق كحالة ذوبان أو فناء أو ما يشبه الغيبوبة والشعور باللذة المباشرة أو الجاذبة السريعة الأثر.

نظرية داروين.. والجمال عند سلامة موسى

طلع العلم الحديث على العالم بنظرية داروين فى النشوء والارتقاء التى ترتكز على أن الأحياء تتطور بمقتضى قانون الانتخاب الطبيعى أو الصراع من اجل البقاء، وعلى هذا فإن جميع أنواع الأحياء قد خلقت ثم نمت وارتقت وتطورت خلال الزمن، وذلك من منطلق أن الطبيعة ليست جامدة مستقرة بل هى فى مسيرة دائمة التغير وحركة دائبة نحو التطور.

ومن هنا يرى سلامة موسى أن الطبيعة فى سعى دائب وحثيث لبلوغ الجمال الأقصى، ومن ثم يعتبر ان الإنسان هو أخر ما وصلت إليه الطبيعة من تطور، فعقل الإنسان وخياله هما فى الحقيقة عقل الطبيعة وخيالها، وذوق الإنسان يتطابق مع ذوق الطبيعة، وهذا ما يجعل الإنسان يدرك الجمال إدراكا حدسيا باطنيا لا يتعلمه من أحد، بل هو إدراك لدنى فطرى.

وكلما تطور الإنسان زاد وتطور إحساسه بالجمال، وكلما نزلنا عكسيا فى سلم الارتقاء تضاءل الجمال واضمحلت قيمته عند الانسان. " فالجمال هو رفعة الأحياء فى سلم النشوء، أو هو تقدم الطبيعة، والبحث فى أصل الجمال وغايته هو فى الحقيقة بحث فى أصل حلقة الاحياء وغايتها "(٢)

---

(١) زكى محود نجيب: الشرق الفنان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص١٠.

(٢) سلامة موسى: مختارات سلامة موسى، المطبعة العصرية، (د. ت)، القاهرة، ص٨٨.

واذا كان الجمال الحقيقى عند سلامة موسى هو الجمال الموجود فى الطبيعة فى آخر حالاته المتطورة، والذى يدركه الإنسان الذى بلغ تطوره وارتقاءه أيضًا فانه " بذلك يتبع الموقف الموضوعى فى الجمال، ذلك أن الجمال هو صفة حالة فى الشىء الجميل تلازمه وتقوم فيه وتنبت من أرجائه بغض النظر عن وجود عقل يقوم بادراك هذه الصفة أو تذوقها. فالجمال اذن له وجود موضوعى وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذى يدركها، بل هى تأتى من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل "(١).

ولعل رأى سلامة موسى هذا وما ينضمون إليه من أصحاب المدرسة يعارض أصحاب الموقف الذاتى فى إدراك الجمال، - وعلى الجانب الاخر - والذين يرون أن الجمال معنى عقلى فحسب وليس صفة فى الشىء المدرك تقوم بمعزل عن النفس المدركة له.

الفن والمحاكاة عند الأدباء المعاصرين

ظهر مفهوم الابداع الفنى كمحاكاة للطبيعة عند فريق من المبدعين العرب المعاصرين الذين يؤمنون بان الفن هو مجرد تصوير وتمثيل أو تقليد وتسجيل للطبيعة، ومخلوقاتها ومظاهرها، وانه وعى قدر وعلى الفنان بجمال تلك المظاهر الطبيعية يكون مؤهلا لابداعه الفنى.

وفى ذلك يقول محمد حسين هيكل: " الفن مظهر من مظاهر الحياة، فلا يمكن أن نتصوره مستقلا عنها، ولا يستلهمها ولا يوجهها لأنه لا يتصل بالحياة وحدها، بل يتصل بحياة الوجود كله، فالطبيعة الصامتة والمطر والبرق والرعد والصحو والطير والحيوان، هذه كلها وسائر مظاهر الطبيعة كذلك تلهم رب الفن وتفسح امامه السبيل ليأخذ منها ما يزيد فنه حياة وسموا وما يجعله جديرا بالبقاء والخلود"(٢).

(١) عادل خليل السخاوى: المرجع السابق، ص١٠٠.

(٢) محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، القاهرة، مطبعة مصر، (د. ت) ص٢٠.

ويؤيد هيكل فى هذا الصدد كل من جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة فى تعريفهما لفن الشعر كفن جميل، بأنه " الفن الذى يعتمد على الامتزاج والفناء العام بهذا الكون كله بجميع جزئياته لأن الوجود عنده حقيقة واحدة، وهم يرون أن فن الشعر يكون جميلًا إذا استطاع الفنان من خلاله أن يحاكى مظاهر الطبيعة حوله بتضادها، يكون متحدًا معها وذلك حتى يستحوذ على جمالها الدائم "(١).

أما توفيق الحكيم فيؤكد بان " الفن هو تقليد ونقل وتصوير للحقيقة الكائنة، وكلما احكم التقليد والنقل قرب الفن من الكمال والعكس صحيح. وان الطبيعة أستاذنا الأعظم نحن الفنانين والأدباء والمفكرين تفكر أيضًا هى غير انها لا تفكر كلاما، فهى تجهل اللغات الحية ولكنها تفكر مخلوقات حية "(٢).

رشاد رشدى والخلق الفنى

على الجانب الآخر المقابل يقف فريق آخر من الفنانين والأدباء وعلماء الجمال العرب المعاصرين الرافضين لنظرية الفن كتقليد ومحاكاة للواقع، باعتبار أن النقل الحرفى للطبيعة يعوق خيال الفنان المبدع، وأن عملية المحاكاة لا تعد تعريفا كافيا حقيقيا للفن الجميل، وليست فى ذاتها شرطا كافيا للقيمة الفنية. ومن هذا الفريق سلامة موسى والزيات والعقاد.

واستمرارا لهذا المفهوم المتحرر من مفهوم المحاكاة، انطلقت نظريات أخرى مثل نظرية التعبير الرومانسية والتى تزعمها من الأدباء العرب المصرين والنقاد مثل طه حسين والعقاد ومحمد مندور، والذين نادوا بمفهوم الفن كتعبير لا تقرير، تعبير عن ذات الفنان وانفعاله بالواقع والطبيعة ووجهة نظره الخالصة تجاهها، وكذلك تعبير الفن عن مجتمع الفنان بمشكلاته ومعاناته، والذى يطلق عليه فريق من الأدباء والنقاد من أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم انيس وغيرهم بنظرية الانعكاس.

فى هذا الوقت طلع علينا رشاد رشدى بنظرية الخلق الفنى التى تناهض كل

(١) عادل خليل السخاوى: مرجع سابق.

(٢) توفيق الحكيم: فن الادب، القاهرة، مكتبة الاداب، (د. ت)، ص١٦٩.

الاتجاهات السابقة، وتعزل العمل الفنى عن أى علاقة بذات مبدعة أو واقعة الاجتماعى، حيث أن العمل الفنى وفقا لهذه النظرية هو عالم موضوعى يخلقه الفنان للاحساس الذى يرغب الفنان التعبير عنه، والجمال فى هذه الحالة كامن فى العمل الأدبى ذاته، وأن الابعاد الجمالية الكامنة فى العمل الادبى تنحصر فى مصادر الجمال، والمعنى الكلى للعمل الفنى، ثم البعد الخاص بمفهوم الشكل، أما البعد الرابع فيتمثل فى الدور الجمالى الذى تؤديه اداة الابداع.

ويقول رشاد رشدى فى أشهر مؤلفاته وأصغرها "(1)" مدافعا عن نظريته بل كما يقول مدافعا عن الأدب أو بالاحرى (أدبية الادب) حيث كانت هذه النظرية فى الخلق والابداع بمثابة صرخة قوية مدوية للدفاع عن الأدب كفن باعتباره المعادل الموضوعى للواقع والفنان.

ويعلق الناقد والمفكر سامى سليمان على نظرية رشاد رشدى فى الخلق بقوله: " وتبدو جمالية العمل الادبى فى هذه النظرية كما لو كانت حصيلة طاقة ابداعية تطلب لذاتها لا لما تؤديه من وظائف للمجتمع أو حتى للفنان نفسه، ولم تؤد إلى تحديد الأبعاد الجمالية فى الأدب تحديدا دقيقا يميزها عن تصورات ونظريات أخرى تنطلق من منطلقات أخرى مختلفة فظلت الابعاد الجمالية التى حددها للعمل الفنى أبعادا جزئية لم تبد طبيعتها الكلية "(2).

الاستجابة الجمالية عند علماء النفس

يعرف فؤاد أبو حطب الحساسية الجمالية التذوقية بأنها: " استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق على مستوى محدد من الجودة فى الفن، أما الحكم الجمالى فيتعلق بمدى اتفاق الحكم الخاص بالفرد مع أحكام الخبراء وفى الفن حول عمل فنى بعينه، وعلى ذلك فإن هذا الحكم أو الاستجابة الجمالية يتبعها عند المتلقى نوع من الاتجاه الفردى يتمثل فى نزعة سلوكية عامة تجعله يحب أو يقبل أو ينجذب

---

(1) كتاب " ما هو الأدب "، القاهرة، مطبعة الانجلو المصرية، ١٩٦٠.

(2) سامى سليمان أحمد: " الجمالية فى النقد العربى الحديث فى مصر "، مجلة الفكر العربى، بيروت، العدد ٦٧، مارس، ١٩٩٢م.

نحو فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها، وهذا السلوك يتعلق بالأثر الذى تحدثه الأعمال الفنية فى أبسط مظاهر فى صورة القبول أو الرفض، الحب أو النفور "(١)

أما مصطفى سويف فهو يفسر عملية الاستجابة الجمالية أو التذوق الفنى بما يتواءم مع مفهوم نظرية الجشتالت فى الادراك، حيث يبدأ هذا الإدراك كليا اجماليا ثم ينتقل إلى ادراك التفاصيل ليرتد ثانية إلى مرحلة الادراك الجشطالتى أو الإدراك الكلى.

ثم يؤكد سويف على أهمية فترة التهيؤ لدى المتذوق بكل ما تشملها من جوانب وجدانية وذهنية، بالاضافة إلى عامل الثقافة الفنية للمتذوق وخبرته السابقة فى هذا المجال. ولاتمام الاستجابة الجمالية بنجاح يؤكد سويف كذلك على ضرورة توافر القدرة على ادارك التفاصيل لدى المتذوق إلى جانب التحلى بقدر كبير من المرونة التكيفية، بمعنى قدرة الشخص على تغير الزاوية الذهنية التى ينظر منها إلى حل مشكلة معينة "(٢)

أما مصرى حنورة الذى قام بأبحاثه التجريبية ودراساته حول التذوق الفنى لدى الأطفال والكبار، فقد قدم لنا نموذجًا علميًا قائمًا على التحليل النفسى البنائى لعملية التذوق الجمالى، أقامه على أربعة أبعاد رئيسية هى: البعد المعرفى للمتذوق، ثم البعد الجمالى، والبعد الاجتماعى الثقافى، والبعد الوجدانى، وهى أبعاد تتعلق كلها بذات المتذوق، بما تنطوى عليه من عوامل وقدرات على الفهم والاستدلال والمقارنة والانفعال والميل والرضا... الخ. وهذه الابعاد الأربعة يرى حنورة قابليتها للتطبيق على جميع أنواع الفنون المرئية والمسموعة، والأدبية والمسرحية كذلك، حيث يذهب إلى الجمع بين كل هذه الأبعاد بما يحقق التوازن والتكامل فيما سماه (بالأساس النفسى الفعال)(٣).

---

(١) فؤاد أبو حطب: التفضيل الفنى وسمات الشخصية، المجلة الاجتماعية القومية، ١٠، ١، ٣... ٣٠، ١٩٧٣م.

(٢) مصطفى سويف: الاسس النفسية للابداع الفنى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠م.

(٣) مصرى عبد الحميد حنورة: سيكولوجية التذوق الفنى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.

ولعنا نختتم هذا العرض الموجز لآراء بعض المفكرين والأدباء وعلماء النفس والجمال المعاصرين فى مفاهيم الفن والجمال وفلسفتها ونظرياتها، بما أورده شاكر عبد الحميد فيما أسماه بالتفضيل الجمالى وتفسيره له، ذلك المصطلح الذى ورد فى الكثير من المؤلفات تحت عدة مسميات - منها الحساسية الجمالية، والحكم الجمالى، والتذوق الجمالى، والتذوق الفنى، حيث يستقصى المؤلف فى كتابه (التفضيل الجمالى) [١] معنى ومفهوم هذا المطصلح وتطوره ومساره التاريخى، وعلاقته بالعلوم الانسانية الأخرى الفلسفية منها والادبية والفنية. والذى يفتح فيه النوافذ الداخلية للنفس البشرية لكى تصل إلى الحدود القصوى من المتعة والانتشاء بالجمال فى الطبيعة والكون وفى شتى صور الابداع الفنى كما يركز فيه شاكر عبد الحميد على دور الإنسان الارادى واللاارادى فى اختياراته الجمالية، واتجاهه العام المكون لنزعته السلوكية للانجذاب نحو الجمال فى شتى صوره.

عفيف بهنسى... والجمالية العربية

يعد المفكر والناقد السورى عفيف بهنسى من ابرز الباحثين العرب المعاصرين، وهو أحد الرواد الأوائل الذين أخذوا على عاتقهم مهمة البحث فى الجمالية العربية وأصول الفنون العربية وجمالياتها، متفردا عن معظم الباحثين فى فنون الكلمة من شعر عربى وأدب، حيث صب اهتمامه على جماليات الصورة فى فنون التشكيل عن العرب. وفى خلال مسيرته البحثية الطويلة أنجز بهنسى ما يزيد على عشرين دراسة بين تأليف وترجمة، مما يمثل جهدا متميزا ومتفردا فى مجال الجمالية العربية.

وفى مقدمة اخر كتبه عن (جمالية الفن العربى) يقول بهنسى " جمعت فى هذا الكتاب أسس الفن العربى كى تكون مقياسا بين الفن الدخيل، والفن الأصيل، وبين الشخصية الفنية الكاذبة والشخصية الفنية الصحيحة، ثم لكى يكون هذا الكتاب مدخلا لمن يسعى وراء معرفة فلسفة الفن العربى "[٢].

---

(١) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالى (دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى)، عالم المعرفة، الكويت، مطابع الوطن، ٢٠٠١م.

(٢) عفيف بهنسى: جمالية الفن العربى، ١٩٨٩م، ص٦.

وفى هذا يقول سمير عبد النبى معلقا: " أن تحديد معنى الجمالية عند بهنسى بانها جمالية الاعمال الفنية التى قدمها العرب المسلمون معنى مقبول تماما حيث ترتبط الفنون بخصائص البيئة والأمة والشعب أما إذا فهمنا الجمالية بمعنى الأسس الاستاطيقية التى تقدم لنا فلسفة عربية، فلا اعتقد أن بهنسى سعى إلى ذلك، لأن الاستاطيقيا تتجاوز القومية وتقدم مبادئ نظرية عامة للابداع والتذوق والعمل الفنى باطلاقه. وعلى هذا يكون الاسهام الحقيقى الذى يجعل بهنسى من رواد البحث فى الجمالية العربية فهو بحثه وتنقيبه وحفره عن الاصول العربية للفنون، مما يجعلنا نصف ما قدمه بانه مساهمة من أهم المساهمات العربية فى الجماليات"[(١)]

وهكذا يمككنا – من خلال هذا العرض الموجز كمثال وليس الحصر – أن نتعرف على اسهامات هؤلاء المفكرين على مختلف انجاهاتهم الفنية وتعدد مذاهبهم الفكرية من خلال أبحاثهم ومؤلفاتهم وآرائهم فى ترسيخ المفاهيم الجمالية العربية، ومحاولات هذه الجماعة من أعلام الثقافة العربية المعاصرة للكشف عن معالم وملامح نظرية عربية فى الجمال.

ومن خلال هذه الاراء يمكن أن نلحظ أن الثقافات تتكامل وتتصل بشكل دائم، فإن تنظيرات هؤلاء المفكرين العرب المحدثين تنطلق من واقع جضارى مبدع واحد، يربط من خلال جسر متين بين العرب القدامى والمعاصرين، ويصل بين الجمال كصفة للابداع، وبين الجمال كفكر فلسفى أصيل.

فمن خلال ما تناوله هذا المبحث من مفاهيم وتعريفات جمالية عند الفلاسفة والنقاد العرب والمسلمين القدامى والمعاصرين، ندرك بوضوح هذا التكامل والتواصل، بل والتوحد فى الموقف الجمالى الإسلامى، ذلك الموقف الذى ينبنى وينبثق من روح الإسلام دينا وعقيدة، فكرا وفلسفة، طريقا ومنهجا.

---

(١) سمير أحمد عبد النبى: جماليات الفنون التشكيلية العربية، مجلة الفكر العربى، مرجع سابق، ص٢٤٤.

خاتمة الكتاب

بعد هذه الدراسة فى جوانب الفكر الإسلامى حول مفهوم الفن والجمال وفلسفتهما عبر عصور الحضارة العربية والإسلامية فى محاولة من لاستخلاص معالم محددة لما يمكن أن نعده جذورا لنظرية جمالية عربية خالصة ومتفردة، نعود لنكرر ما أوضحناه فى مقدمة هذا الكتاب من أن محاولة استقصاء هذه المعالم قد اعتمدت على منبعين هامين هما: نتاج الفكر الإسلامى لدى الفلاسفة والمفكرين والنقاد، ثم نتاج العبقرية الإسلامية وما خلفته فى الإبداع الفنى فى ميادين متعددة، وبصفة محددة فى فنون القول والشكل والصوت.

أما بالنسبة لما يمكن أن نخلص به من المنبع الأول فإن ذلك يؤكد بشكل قاطع استناد هذه المفاهيم الجمالية فلسفة وفكرا إلى المحصلة النهائية الطبيعية لكل المؤثرات العقائدية والبيئية والاجتماعية والمقومات الحضارية للمنطقة العربية و الاسلامية. وبعض هذه المفاهيم يعد امتدادا للمفاهيم الجمالية الإغريقية القديمة التى تمثلت عند فلاسفة الاغريق والتى تطرقت إلى الفكر الإسلامى خلال عمليات ترجمة وشرح التراث الاغريقى من فكر وفلسفة. ومن هذه المفاهيم مفهوم المحاكاة، ووحدة الفنون، وظيفة الفن، وبعضها الأخر قد سبق فيها فلاسفة العرب والمسلمين القدامى فلاسفة الغرب المحدثين مثل نظرية الحدس، والنظرية الشكلية، والشكل والمضمون، والوحدة العضوية للعمل الفنى، ونظرية النظم.

أما ثانى المنابع التى اتم تناولها لإنتاج العبريقة العربية والإسلامية فى فنون الشعر والتصوير والزخرفة والموسيقى فاننا يمكن أن نسلم بذلك التواؤم التام بين فنون القول والشكل والنغم التى تمخضت عنها عبقرية الفنان المسلم وبين نتاج المفكر

والفيلسوف المسلم من ناحية أخرى فيما يتعلق بتلك المفاهيم الفنية والمقومات الجمالية سواء فى عمليات الخلق الفنى والابداع والتذوق والنقد.

واذا كان ما استخلصناه من مفاهيم جمالية مما تمخض عنه الفكر العربى الإسلامى القديم والمعاصر ليست هى بالشدة والجدة بها يمكن اعتبارها نظرية جمالية متكاملة، واذا كان هذا العطاء الفكرى الزاخر للنقاد والفلاسفة العرب القدامى والمحدثين، قد تناثر فى بطون الكتب هنا وهناك، وتبعثر بين البحوث والمؤلفات والندوات والدراسات فى شذرات وومضات سريعة وخاطفة لا تجتمع – رغم وجاهتها وجدتها وابتكاريتها، فى إطار تكاملى موحد لنظرية جمالية محددة الملامح واضحة السمات، فاننا نرجو أن نكون قد وفقنا إلى حد ما بمحاولتنا المتواضعة فى هذا الكتاب فى جمع هذا الشتات ولملمة بعض هذه الشذرات المتفرقة والمتناثرة من الاراء والمفاهيم والتنظيرات والافكار لتكون مجرد نواه أولية نضعها امام المهتمين بالبحث والدراسة فى مجال الجماليات، والمتخصصين فى قضايا الفن والابداع والنقد من الفلاسفة والمفكرين والنقاد اليوم على أمل أن يتناولونها بالتجميع والتلميع، والتوفيق والتدقيق، والضبط والربط، ومحاولة وضعها فى صورة متكاملة الهيئة والاركان، محددة الملامح والسمات لتشكل الجمالية العربية كنظرية متفردة.

ولعل كتابى هذا يكون خطوة على الطريق، ودعوة مخلصة لاستثمار الجهود المبدعة لكل المهتمين والمتحصصين فى علوم الفلسفة والجمال والنقد والأدب، وعلم النفس والاجتماع من أجل الوصول إلى إثراء الفكر الفلسفى اليوم بما نصبو إليه من فلسفة جمالية عربية خالصة، أنها فلسفة استاطيقية إسلامية الهوى عربية الهوية أو ما يمكن أن نسميها (نظرية جمالية عربسلامية).

مراجع الكتاب

أولاً: المراجع العربية

أ) المخطوطات

١. ابن سينا: (البلاغة والخطابة) مخطوط رقم ٢٦٣٣٥ مكتبة جامعة القاهرة

٢. ابن طبابطا: (عيار الشعر) نسخة فوتوغرافية بمعهد المخطوطات بالأمانة العامة للجامعة العربية.

٣. أبو على مسكويه: (رسالة فى اللذات والآلام) مخطوط رقم ٢٦٠٦٣ بمكتبة جامعة القاهرة.

٤. بدر الدين بن المظفر: (مفرج النفس) مخطوط رقم ٤٨٣ طب – دار الكتب المصرية

٥. الفارسى النحوى: (الحجة على علل القراءات) مخطوط رقم ٤٦٢ - دار الكتب المصرية.

ب) الكتب

١. ابن رشيق القيروانى: العمدة، ج١، ط التجارية، ١٩٥٥.

٢. ابن سينا: مجموعة رسائل الهند، ١٣٥٤ هـ.

٣. : الشفاء (طبعة حجر طهران)

٤. أبو البركات بن عمار: نور الإيضاح فى فقة الإمام أبى حنيفة. ط صبيح

٥. أبو حيان التوحيدى: المقايسات – تحقيق السندوبى ١٩٢٩م.

٦. : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين ١٩٤٤م.
٧. : البصائر والذخائر تحقيق أحمد أمين
٨. : الهوامل والشوامل ١٩٥٥م.
٩. أبو الخضر منسى: الأغانى والموسيقى الشرقية، ط٢، ١٩٦٥ م.
١٠. أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى (٢٠ مجلد)
١١. أبو صالح الألفى: الفن الإسلامى، أصوله وقضاياه، دار المعارف، ١٩٧٣م.
١٢. أحمد أمين: فجر الاسلام، ط٥، ١٩٦٥م.
١٣. أحمد تيمور باشا: فن التصوير عند العرب، ١٩٤٢م.
١٤. أحمد تيمور باشا: خيال الظل واللعب والتماثيل ط١، ١٩٥٧م.
١٥. احمد تيمور باشا: الموسيقى والغناء عند العرب ط١ ١٩٦٣.
١٦. احمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٩٢١م، ط١
١٧. أحمد يوسف: الفنون الجميلة قديما وحديثا ط١، ١٩٢٢م.
١٨. إخوان الصفا: الرسالة الخامسة فى الموسيقى، بيروت
١٩. الأبشيهى (شهاب الدين): المستطرف فى كل فن مستظرف.
٢٠. البخارى: صحيح البخارى ج٢ ط بولاق.
٢١. الجاحظ: البيان والتبين، ١٩٤٧.
٢٢. الجاحظ: الحيوان، ح٣، ط هارون.
٢٣. الغزالى: احياء علوم الدين (٤ أجزاء) ط الحلبى.
٢٤. القاضى الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه ١٩٤٨م.
٢٥. القلقشندى: صبح الأعشى فى صناعة الإنشا (٧ اجزاء)
٢٦. المسعودى: مروج الذهب ج١، ج٢.
٢٧. المقريزى: خطط المقريزى ج١، ج٢.

٢٨. النويرى: نهاية الإرب فى فنون الأدب، ١٩٣٦م.
٢٩. اميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال، دار النهضة العربية، ١٩٧٢ م.
٣٠. أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال، المكتبة الثقافية.
٣١. اميرة حلمى مطر: محاورة فايد روس، دار المعارف، ١٩٦٦م.
٣٢. بشر فارس: سر الزخارف الإسلامية المعهد الفرنسى للآثار الشرقية.
٣٣. بشر فارس: كيف زوقت العرب كتب الفقة، ١٩٥٧م.
٣٤. بشر فارس: منمنة دينية تمثل الرسول، ١٩٤٨م.
٣٥. جاك ريسلر: الحضارة العربية، ترجمة غنيم عبدون.
٣٦. جوستاف لوبون: حضارة العرب، ترجمة اكرم زعيتر
٣٧. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة د. مصطفى بدوى
٣٨. جورج مارسيه: الفن الإسلامى (ت عفيف بهنسى) ١٩٦٨م.
٣٩. حسين على محمد: القرآن ونظرية الفن
٤٠. حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث – دار الفكر العربى – القاهرة
٤١. ديماند. م. س: الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد محمد عيسى) ١٩٥٨م.
٤٢. رمسيس يونان: دراسات فى الفن.
٤٣. روز غريب: النقد الجمالى، بيروت ١٩٥٢م.
٤٤. ريتشارد ايتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب، بغداد ١٩٧٣م، ترجمة د. عيسى سليمان.
٤٥. زكى محمد حسن: فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م.
٤٦. سرل برت: كيف يعمل العقل – ترجمة محمد خلف الله.
٤٧. سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور ١٩٦٣م، المكتبة الثقافية.
٤٨. سعيد عزت: التذوق الموسيقى

٤٩. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالى، عالم المعرفة، الكويت، مطابع الوطن، ٢٠٠١م.
٥٠. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – بيروت ١٩٥٦م.
٥١. شوقى ضيف: التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ١٩٥٢م.
٥٢. عبد الجواد الأصمعى: تصوير وتجميل الكتب العربية – دار المعارف، ١٩٦٥م.
٥٣. عبد الجواد المحص: الجمال فى القرآن الكريم، مطابع القدس، الإسكندرية، ٢٠٠٥م.
٥٤. عبد الحليم محمود: أوربا والاسلام، القاهرة، مطابع الأهرام، ١٩٧٣م.
٥٥. عبد العزيز عزت: الفن وعلم الاجتماع الجمالى ط٢ ١٩٥٥م.
٥٦. عبد الكريم العثمانى: الدراسات النفسية عند المسلمين، ١٩٦٣م.
٥٧. عبد الهادى أبو ريده – رسائل الكندى الفلسفية– دار الفكر العربى، ١٩٥٠م.
٥٨. عثمان نجاتى: الإدراك الحسى عند ابن سينا، دارة المعارف، ١٩٦١م.
٥٩. عرفان عبد الحميد: الفلسفة فى الإسلام: دار التربية بغداد.
٦٠. عز اسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد الأدبى، ط١، ١٩٥٥م.
٦١. عبد الرحمن بدوى: دور العرب فى تكوين الفكر الأوروبى
٦٢. عفيف بهنسى: دراسات نظرية فى الفن العربى، القاهرة، ١٩٧٤م.
٦٣. عفيف بهنسى: علم الجمال عند أبو حيان التوحيدى، بغداد
٦٤. عفيف بهنسى: الفن والقومية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٥ م.
٦٥. على صافى حسين: الأدب الصوفى فى مصر، دار المعارف، ١٩٦٤م.
٦٦. فتحى عثمان: الفكر الإسلامى والتطور – دار القلم.
٦٧. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقى، مكتبة مصر
٦٨. فؤاد كامل وآخرين: الموسوعة الفلسفية المختصرة

٦٩. ماهر كامل: الجمال والفن، مكتبة الأنجلو المصرية.
٧٠. محمد ابراهيم الصحيى: الفن والعمارة عند العرب، ١٩٦٣م .
٧١. محمد السيد نعيم: فى الفلسفة الإسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية ط ١ ١٩٥٩م.
٧٢. محمد خلف الله: الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة (جمع)
٧٣. محمد رزق سليم: عصر السلاطين المماليك ١٩٦٥م.
٧٤. محمد زغلول سلام: ضياء الدين بن الأثير، مكتبة نهضة مصر
٧٥. محمد زغلول سلام: أثر القرآن فى النقد العربى، ط٣.
٧٦. محمد زغلول سلام: النقد العربى الحديث، ١٩٦٤م.
٧٧. محمد سليم الجندى: الجامع فى أخبار ابى العلاء – دمشق ١٩٦٤م.
٧٨. محمد غنيم هلال: النقد الأدبى الحديث.
٧٩. مصطفى سويف: الاسس النفسية للإبداع الفنى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠م.
٨٠. مصطفى عبد الحميد حنورة: سيكولوجية التذوق الفنى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.
٨١. موسى الموسوى: من الكندى إلى ابن رشد ط ١، ١٩٧٢م.
٨٢. نعمت علام: فنون الشرق الأوسط القديم، ١٩٦٩م.
٨٣. نعمت علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ١٩٧٣م.
٨٤. محمد غلاب: المعرفة عند مفكرى الإسلام، القاهرة، ١٩٧٦م.
٨٥. نجلاء عز الدين: العالم العربى، ترجمة د. يوسف نجم.
٨٦. هربرت ريد: معنى الفن – ترجمة سامى خشبة، القاهرة، ١٩٨٦م.
٨٧. هنرى فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، ١٩٥٦م.
٨٨. هنرى فارمر: مصادر الموسيقى العربية، ترجكة حسين نصار ١٩٥٧م.

ثانيًا: المطبوعات والدوريات

١. محاضرات الحضارة الإسلامية (د. أحمد عبد الرازق) كلية الآداب جامعة عين شمس.
٢. قرارات المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكليين العرب – بغداد إبريل ٧٣.
٣. مجلة الكاتب المصرى العدد ٢١ يونيو ١٩٤٧م.
٤. مجلة الكاتب المصرى العدد ٢٥ أكتوبر ١٩٤٧م.
٥. مجلة الكاتب المصرى العدد ٢١ إبريل ١٩٤٨م.
٦. مجلة المجلة العدد الأول يناير ١٩٥٧م.
٧. مجلة المجلة العدد ٢٢ أكتوبر ١٩٥٨م.
٨. مجلة المجلة العدد ٢٣ نوفمبر ١٩٥٨م.
٩. مجلة المجلة العدد ٢٩ مايو ١٩٥٩م.
١٠. مجلة المجلة العدد ٣٠ يونيو ١٥٩٥م.
١١. مجلة المجلة العدد ٤٨ ديسمبر ١٩٦٠م.
١٢. مجلة الجديد العدد ٥ ابريل ١٩٧٢م.
١٣. مجلة الجديد العدد ٨ مايو ١٩٧٢م.
١٤. مجلة منبر الإسلام فبراير ١٩٦٥م.
١٥. مجلة منبر الإسلام يوليو ١٩٧٥م.
١٦. مجلة علم النفس فبراير ١٩٥٣م.
١٧. المجلة الموسيقية يوليو ١٩٧٥م.
١٨. مجلة عالم الفكر الكويت سبتمبر ١٩٧٥م.
١٩. مجلة الفكر العربى الكويت العدد ٦٧ مارس ١٩٩٢م.
٢٠. مجلة العربى – الكويت مايو ١٩٧٤م.
٢١. مجلة الأقلام – العراق، كانون (١) ١٩٧٤م.

ثالثا: المراجع الأجنبية

1. Biraben: Essai de philosophie L'arabesque.
2. Brion M.: L'art abstrait.
3. Dimand M.S.: Hand Book of Mohammadan Art. 1974.
4. Demghem E.: Les plus beaux texts Arbes.
5. Ettinghausen: Arab Panting. SKIRA.
6. Farmer G.H.: The Sources of Arabian Musiic. 1940.
7. Le Bom G.: La Civillisation des Arabes.
8. Ostrogorsky G.: History of Byzantine states (oxford)
9. Wiet Hautecoeur: Les Mosquees du caire.

المرفقات

فتاوى تحريم الإسلام للتصوير والنحت

- مرفق ١ – فتوى الإمام النووى
- مرفق ٢ – فتوى الشيخ عبد العزيز جاويش
- مرفق ٣- فتوى الشيخ الإمام محمد عبده.
- مرفق ٤ – فتوى الشيخ محمد نجيب المطيعى
- مرفق ٥ – فتوى الشيخ محمد رشيد رضا
- مرفق ٦ – فتوى الشيخ أحمد هريدى
- مرفق ٧ – فتوى الشيخ محمود شلتوت
- مرفق ٨- فتوى الشيخ حسن مأمون.

فتوى الإمام النووى[1]

قال اصحابنا وغيرهم من العلماء

تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم وهو من الكبائر لأنه متوعد عليه بهذا الوعيد الشديد المذكور فى الأحاديث وسواء صنعة لما يمتهن أو لغيره فصنعته حرام بكل حال لون فيه معناها الخلق لله تعالى سواء كان فى ثوب أو بساط أو فى درهم أو دينار أو فلس أو أباء أو حائط أو غيرها. أما تصوير صورة الشجر وجبال الأرض وغير ذلك مما ليس فيه صورة حيوان فليس حرام. هذا حكم نفس التصوير وأما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان فإن كان معلقًا على حائطًا أو ثوبًا ملبوسًا أو عمامة ونحو ذلك مما لا يعد تحتها فهو حرام وان كان فى بساط يداس عليه أو مخدة ووسادة ونحوهما مما يمتهن فليس بحرام، ولا فرق فى هذا بين ماله ظل وما لا ظل له. هذا تلخيصا مذهبنا فى المسألة وبمعناه قال جماهير العلماء من الصحابة والتابعين ومن بعدهم وهو مذهب النووى ومالك وأبو حنيفة وغيرهم وقال بعض السلف انما لينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصور التى ليس لها ظل وهذا مذهب باطل. فإن الستر الذى انكر النبى صلى الله عليه وسلم الصورة فيه لا يشك أحد أنه مزعوم وليس لصورته ظل مع باقى الاحاديث المطلقة فى كل صورة. وقال الزهيرى النهى فى الصورة على العموم وكذلك استعمال ما هى فيه ودخول البيت الذى فيه سواء كانت رقما فى ثوب أو غير رقم وسواء كانت فى حائط أو ثوب أو بساط ممتهن أو غير ممتهم عملا بظاهر الأحاديث لا سيما حديث المزقة الذى ذكره مسلم وهذا مذهب قوى وقال أخرون يجوز منها ما كان رقما فى ثوب سواء امتهن أو لا،

(١) شرح النووى على صحيح مسلم طبعة دلهى، ج٢، ص١٩٩.

وكرهوا ما كان له ظل أو كان مصورا فى الحيطان وشبيهها سواء كان رقما أو غيره واحتجوا بقوله فى بعض الأحاديث " إلا ما كان رقما فى ثوب " وهذا مذهب القاسم بن محمود. واجمعوا على ما كان له ظل ووجوب تغييره.

إلا ما ورد فى اللعب بالبنات لصغار البنات. لكن كسره مالك ثرى الرجل ذلك لابنته وادعى بعضهم أن أباحة العب بالبنات منسوخ بهذه الأحاديث.

فتوى الشيخ عبد العزيز جاويش[1]

وليس المراد تعميم التحريم فى كل زمان أو كل أمة فإنه لا معنى لذلك الحجر متى أمن جانب العبادة والتعظيم الذين اختص الله بهما وكيف يحرم النصوير مطلقًا مع أنه يكون سببا فى حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن فى صورة الغرقى والأموات المجهولين التى تعرضها الحكومة على الملا حتى يعرفهم ذويهم تقوم هناك أحكام المواريث وأحكام الزوجية وحلول الديون المعجلة ونحو ذلك، وقد يكون التصوير سببا فى تحذير الأمة من اللصوص المحتالين والنصابين المتسترين عن أعين الحكومة فتنشر صورهم للملأ حتى يقتفو أثرهم ويرشدوا الحكومة إلى اماكنهم. ومن الصور ما تعرف به أسرار حكم الله تعالى فى خليقته كما فى صور الحيوانات واجزائها التى تحتويها كتب التاريخ الطبيعى والتشريح كما أنه من ضروب التصوير ما يساعد على علاج المرض بعلل باطنه أو المصابين ببنادق الرصاص ونحوها كالتصوير باشعة وتنجن الشهيرة ومن القواعد الأصولية الشرعية أن للوسائل احكام الغايات فى المقاصد.

فاذا كانت الصورة تتوقف عليه بعض أحكام شرعية أو معالجات طبيعة أو كشف مسائل علمية كان لاتخاذها ولا شك من المرغوب فيه شرط وان كانت لمجرد الزينة واللهو المباح كان اتخاذها مباحا وأما إذا كانت تتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهى حرام قطعا معذبة صانعها ومعذب متخذها.

---

(١) نشرت بمجلة الهداية – السنة الثالثة – ص٤٨٧ – أوردها زكى محمد حسن فى تعليقاته على هوامش كتاب التصوير عند العرب تأليف أحمد تيمور باشا.

فتوى الشيخ محمد عبده (١)

كتب المرحوم الأستاذ محمد عبده مفتى الديار المصرية فى وصف رحلته إلى صقلية عام ١٣٨٢ هـ - ١٨٩٤ م. فى مجلة المنار، وقد ذكر تنافس الفريقين فى حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج فقال:-

إذا كنت تدرى السبب فى حفظ سلفك للشعر وضبطه فى دواوينه والمبالغة فى تحريره خصوصًا شعر الجاهلية وما عنى الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه. أمكنك أن تعرف السبب فى محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل فإن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع. والشعر ضرب من الرسم يسمع ولا يرى.

إن هذه الرسوم حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المنوعة ما تستحق أن تسمى (ديوان الهيئات والأحوال البشرية) يصورون الإنسان أو الحيوان فى حال الفن والرخاء والطمأنينة والتسليم وهذه المعانى المدرجة فى هذه الألفاظ متقاربة ولا يسهل عليك تمييز بعضها عن البعض ولكنك تنظر فى رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهر باهرا. بصورته مثلا فى حال الجزع والخوف والخشية والفرع والخوف مختلفان فى المعنى ولم أجمعها هنا طمعا فى جمع عينين فى سطر واحد. بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكنك، ربما يقتصر ذهنك لتحديد الفرق بينهما مبين الخوف من الخشية ولا يسهو عليك أن نعرف متى يكون الفزع ومتى يكون الجزع وما الهيئة التى يكون عليها الشخص فى هذه الحال أو تلك. أما إذا نظرت إلى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فانك تجد الحقيقة بادرة لك تستمتع بها نفسك كما يتلذذ بالنظر فى حسك.

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهى: ما حكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر فى

---

(١) ظهرت هذه الفتوى بمجلة الفنار ونقلناها عن كتاب الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا للأستاذ أحمد يوسف ط ١٩٢٢م.

انفعالاتهم النفسية أو اوضاعهم الجسمانية هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب؟ فاقول لك: أن الراسم قد رسم وأن الفائدة محققة لا نزاع فيها ومعنى العبادة وتنظيم الصور أو التمثال قد محى من الأذهان فاما ان تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الموافقة واما أن ترفع سؤالًا إلى المفتى وهو يجبك فإذا أردت الحديث (أن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورين) أو لما معناه صادر فى الصحيح فالذى يغلب على ظنى أنه يقول لك أن الحديث جاء فى ايام الوثنية وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين الأول اللهو والثانى التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين والأول مما يبغضه الدين والثانى مما جاء الإسلام لمحوه، والمصور فى الحالين شاغل عن الله أو ممهد للاشراك به فاذا زل هذان العارضان وقصدت الفائدة كأن كان تصوير بمنزله تصوير النبات والشجر فى المصنوعات وقد صنع ذلك فى حواشى المصحف وأوائل الصور ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة فى نقش المصحف موضوع النزاع أما فائدة الصور مما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر، وأما إذا اردت ان ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور طمعا فى أن الملكين الكاتبيين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محل فيه صور كما ورد فى الحديث. (أن الملائكة لا تدخل بيتًا فيه كلب أو صورة فاياك أن لن تظن أن ذلك ينجيك من احصاء ما تعمل فإن الله تعالى رقيب عليك وناظر اليك حتى فى البيت الذى فيه صور ولا يمكنك أن تجيب المفتى بان الصور على كل حال مظنة العبادة فانى اظن أنه يقول لك: أن لسانك أيضًا نطقه الطذب فهو يجب ربطه مع أنه يجوز ربطه ومع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب.

وبالجملة انه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية ابعد من أن تحرم وجوده فمن افضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر منها على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل. على أن المسلمين لا يتسألون عن زيارة قبور الأولياء أو ما سماهم بعضهم بالأولياء من ضروب التوسل والضراعة وما يعرضون عليها من الأموال والمتاع وهم يخشون منها كخشية الله أو أشد ويطلوبنها ما يخشون أن يجيبهم الله فيه ويظنون انهم أسرع إلى احيائهم من عناينه سبحانه وتعالى. ولا شك أنهم لا

يمكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان لتحقيق المعانى العلمية وتمثيل الصور الذهنية.

هل سمعت أننا حفظنا شيئًا حتى اليوم غير الرسوم والصور مع شدة حاجتنا إلى حفظ كثير مما كان عند أسلافنا لو حفظنا الدراهم والدنانير التى كان يقدر بها النصاب فى الذكاة ولا يزال يقدر إلى اليوم. إنما كان السهل علينا تقدير النصاب بالجنيهات والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الأول موجودا بين أيدينا. ولو حفظ الصايغ الدينار وغيرها من المكاييل إنما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ما يصرف فى زكاة الفطر وما يجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل – وما كان علينا إلا أن نقيس مكالنا بتلك المكاييل كالماكييل المحفوظة فتصل إلى حقيقة الأمر بدون خلاف أظنك لتوافقنى على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده وصابحه لما وجد ذلك الخلاف الذى استمر بين النقاد ويتوارثونه خلفًا عن سلفًا كل منهم بقدر المكاييل والميزان بها لا يقدر به الآخر.

لو نظرت إلى ما كان يجب يوجب الدين علنيا أن نحافظ عليه لوجدته كثيرًا لا يحصر عده ولم يحفظ شيئًا منه لنتركه كما تركه من قبلنا، ولكن ما تقول فى الكتب ومواقع العلم. هل حفظناها كما ينبغى أن تحفظها أو أضعناها كما لا ينبغى أن يضيعها؟.

ضاعت كتب العلم وفارقت دينارنا نفائسه فإذا أردت أن تبحث عن كتاب نادر أو – مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب إلى خزائن أوروبا تجد فيها ذلك، أما بلدنا فقلما تجد فيها ألا ما تركه الأوربيون ولم يحفلوا به من نفائس الكتب التاريخية والأدبية والعلمية، وقد تجد بعض النشخ من كتاب فى دار الكتب المصرية مثلا وبعضها الآخر فى دار الكتب بمدينة كمبردج فى البلاد الأنجليزية، ولو أردت أن اسرد لك ما حفظ أو ضيعنا من دفاتر العلم لكتبت لك فى ذلك كتابًا يضيع كما ضاع غيره وتجده بعد مدة فى يد أوربى فى فرنسا أو غيرها من بلاد أوروبا.

نحن لا نعنى بحفظ شىء نبتغى نفعه لمن يأتى بعدنا. ولو خطر ببال أحد منا ان يترك لمن بعده شيئًا جاء ذلك الذى بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة وأخذ فى أضاعة ما عنى السابق بحفظه له.

فليس لكله الحفظ ما يتواره عندنا. وإنما الذى يتوارث حق ملكات الضغائن والأحقاد تنقل من الأباء إلى الاولاد حتى تفسد العباد وتخرب البلاد ويلتقى بها أربابها على شفى جهنم يوم الميعاد.

فتوى الأستاذ المرحوم السيد محمد رشيد رضا (١)

أنى أرى علة ما ورد من الأحاديث أمر دينى محض يتعلق بصيانة العقيدة من الوازم الشرك وشعائره إذا لم يكن يعهد فى صدر الإسلام وقبله اتخاذ العرب للصور والتماثيل الا للعبادة كالذى كان من ذلك على الكعبة الشريفة فأزاله النبى صلى الله عليه وسلم يوم الفتح، فعلى هذا يحرم ما كان فيه التعظيم الدينى وما كان شعارًا دينينا للكفار إذا قصد به التشبه بهم، أو كان بحيث يظن أنه منهم أو يذكر بعبادتهم وشعائرهم فمقصد الإسلام إزالة الشرك وشعائره والتشبه بأهله فيما كان عباده دون موافقتهم فيما حسن من عادة ولذلك كان النبى صلى الله عليه وسلم يلبس مثل ما كان يلبس قومه، ويدل على أمر النبى عائشة بهتك الستائر التى كان فيها الصور، لأن المشركين كانوا يعلقون الصور وينصوبنها بتلك الهيئة، فلما جعلت منه وسائدة استعملها النبى وولم يبال بالصور التى فيها لأنها غير ممنوعة لذاتها أو لأنها محاكاة لخلق الله تعالى. ومن يقول: أن علة تحريم التصوير واتخذا الصور هو محاكاة خلق الله تعالى يلزمه تحريم تصوير الشجرة والجبال والأنهار والأراضى والشمس والقمر والنجوم والآلات والادوات والدوائر والخطوط...... إلخ " ولم يحرموه وكلها من خلق الله وهنا استدل به على ذلك لا يدل عليه، بل معناه أن الله تعالى يظهر للمصورين عجزهم يوم القيامة تمهيدا لعقابهم على مساعدة الناس بتصاويرهم على عبادة غيره.

(١) نشرت هذه الفتوة بمجلة الفنار فى ٣٠ ذى الحجة سنة ١٣٣٠م وأوردها الأستاذ / أحمد يوسف فى كتابه الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا.

وللتصوير منافع فى هذا الزمان كثيرة فى العلوم كالطب والتشريح والتاريخ الطبيعى وفى الصناعات وفى السياسة والأدارة والحرب. وفى اللغى فإن كثيرًا من أسماء النباتات والحيوان لا تعرف مسمايتها فى اللغة لعدم تصويرها، وكتب اللغة لا تزيد فى تعريفها على كلمة نبات أو حيوان أو أى معروف. وما كل معروف عند أناس يكون معروفا عند عيرهم ولا كل معروف فى زمن يكون معروفًا فى جميع الأزمان. فالتصوير ركن من أركان الحضارة ترتقى به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والادارة فلا يمكن لأمة تتركه أن تجارى الأمة التى تستعمله، ولكنه إذا استعمل فى العبادات يفسدها، لأنه يحولها إلى وثنية. وقد كان النهى عن اتخاذ الصور من الوصايا العشر التى كانت فى الواح موسى عليه السلام وهو نص لا يزال ثابتا فى التوارة التى فى أيدى أهل الكتاب لأن التوحيد الذى هو أساس دين جميع الأنبياء عليهم الصلاة والسلام لا يتفق مع اتخاذ الصور اتخاذا دينيا، ولكن القرآن الكريم اكتفى باثبات التوحيد بالبراهين العقلية والكونية والأمثال التى تجعل المعنى المعقول كالشئ المرئى بالعيون والملموس بالأكف وأوضحه بذلك، بفنون من البلاغة تستولى على القلوب وتحيط بالفكر والوجدان من جميع نواحيها، فلم تبق مع هذا حاجة للنهى عن اتخاذ الصور والتماثيل. وإنما نهى عنها النبى قبل نزول جميع القرآن ووصوله إلى الناس - لقرب عهدهم بالوثنية. ولو كان اتخاذ الصور والتصوير الذى هو ذريعة من المحرم لذاته على الأطلاق، أو تصور فيه لا ينفك عنه مطلقا لكان محرما على ألسنة جميع الأنبياء.

ومما امتن الله على سليمان عليه السلام بقوله: -

﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ ﴾

إلى قوله:

﴿ ٱعْمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِىَ ٱلشَّكُورُ ﴾

فجعل ذلك من النعم التى يشكر الله تعالى عليه.

فتوى الشيخ محمد بخيت المطيعى[1]

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبى بعده وعلى آله وأصحابه وسائر أتباعه وأحزابه. أما بعد فقد سألنى ولدنا الشاب الذكى الصالح الفقى الشيخ احمد نجل العلامة الفاضل الورع الزاهد وصديقنا فى الله الأستاذ / الكامل الشيخ محمد الصديق الغمارى من أفاضل علماء المغرب عما إذا كان التصوير الفوتوغرافى جائزًا أو غير جائز وإذا قلنا بجوازه فما الفرق بينه وبين التصوير اليدوى وطلب منا الجواب وبيان الحكم الشرعى عليه فقلت وعلى الله اعتمدت.

اعلم أنه قد ورد فى تحريم التصوير واقتناء الصورة والعقود عليها أحايث كثيرة جدا منها ما رواه البخارى عن عائشة رضى الله عنها قالت حشوت للنبى صلى الله عليه وسلم وسادة فيها تماثيل كأنها نمزقة فقام بين البابين وجعل يتغير وجهه فقلت ما لنا يا رسول الله قال: ما بال هذه الوسادة؟ قلت هذه وسادة جعلتها لتضجع عليها قال أما علمت أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه صورة وإن من صنع الصورة يعذب يوم القيامة يقول احيوا ما خلقتم. وما رواه عن ابن عباس يقول: سمعت ابا طلحة يقول: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب ولا صورة تماثيل. وعن زيد ابن خالد إن أبا طلحة حدثه أن النبى صلى الله عليه وسلم قال: لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة قال: مرض زيد بن خالد فإذا نحن فى بيته يستر فيه تصاوير فقلت لعبد الله الخولانى الم يحدثنا فى التصاوير إنه قال إلا رقمًا فى ثوب الا سمعته قال لا قال بلى فذكره. وروى الترمذى بسنده عن عتبة أنه دخل على أبى طلحة الانصارى يعوده فوجد عنده سهل بن حنف قال فدعا أبو طلحة انسلنا ينزع نمطًا تحته فقال له سهل لم تنزعه قال لأن فيه تصاوير فقال فيه النبى صلى الله عليه وسلم ما قد علمت قال سهل أو لم يقل إلا ما كان رقمًا فى ثوب فقال بلى ولكنه أطيب لنفسى وقال الترمذى هذا حديث حسن صحيح.

---

(١) نشرت هذه الفتوة فى كتاب (الجواب الشافى فى اباحة التصوير الفوتوغرافى) الطبيعة الخيرية ١٩٢٢م فى ٢٤ صفحة.

وحكى مكى فى الهداية أن قوما أجازوا التصوير، وحكاه النحاس أيضًا وكذا ابن الفرس واحتجوا بهذه الآية: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَـٰرِيبَ وَتَمَـٰثِيلَ ﴾

وانت تعلم ورد فى شرعنا من شديد الوعيد المصورين كا ورد فلا يلتفت إلى هذا القول ولا يصح الاحتجاج بالاية وكأنها أنها حرمت التماثيل لأنه بمرور الزمان اتخذها الجهلة مما يعبد وظنوا وضعها فى المعابد لذلك فشاعت عبادة الاصنام أو سد باب التشبيه متخذى الاصنام بالكلية وانها لم يصح الاحتجاج بالاية على جواز التصوير لأن القاعدة الاصولية أن شرع من قبلنا شرع لنا إذا قصى علينا ولم يرد فى شرعنا ما يخالفه على قول أو إذا ورد فى شرعنا – ما يقرره على قول آخر وهنا قد ورد فى شرعنا ما يخالفه من تشديد الوعيد على المصورين كما علمته من الأحاديث المارة. فتلخص من كل ما قدمناه أن الكلام فى أربع مقامات: المقام الأول فى دخول الملائكة بيتا فيه صورة أو كلبا وقد علمت أن الجميع متفقون على أن المراد منهم غير الحفظة وأنهم هم الذين يطرقون بالرحمة والتبرك والاستغفار وأنهم اختلفوا بعد ذلك ففريق كالخطابى ومن وافقه قالوا أنها لا تدخل بيتا فيه شىء مما يحرم اقتناؤه من كلب أو صورة وانها ما لا يحرم ككلب الصيد والزرع والماشية والصور الممتهنة فى البسط والوسائد أو التى فقدت عضو الا تعيش بدونه فلا يمنع دخول الملائكة لسببه والفريق الثانى ومنهم النووى يقولون أن وجود الكلب أو الصورة فى البيت مانع من دخول الملائكة سواء جاز الاقتناء ككلب الزرع أو الماشية و الصور الممتهنة كالتى فى البسط أو الوسائد أو الفاقدة لعضو لا تعيش إلا به أو لم يجز ككلب الدار والصور التى يحصل تعظيمها أو التشبه بعبادة الصورة، ويلزم الفريق الأول أن يقوم بتخصيص الأحاديث التى وردت عامة فى ذلك مما ورد منها مخصصا لعمومها كما تقدم. ويلزم الفريق الثانى أن يبقى الأحاديث على عمومها وما قال الفريق الثانى يعلم أنه لا يلزم من امتناع دخول الملائكة بيتا فيه صورة أو كلب أن يكون اقتناء الصورة أو الكلب محرما. أما ما رواه ابن حسان والنسائى من أن جبريل عليه السلام استأذن على النبى صلى الله عليه وسلم فقال ادخل قال جبريل كيف ادخل وفى بيتك ستر فيه تصاوير فإن كنت لابد فاعلا فاقططع راسها أو قطعها وسائد أو

أجعلها بسطا. فإن ذلك لا يلزم من امتناع جبريل عليه السلام من دخول بيت النبى صلى الله عليه وسلم لوجود الصور بالقرام الذى كان معلقا على الباب ونحوه أن يكون اقتناء الصور محرما وأن النبى صلى الله عليه وسلم انما أمر بتقطيع هذه الستر تارة وأمر نزعه تارة وبقطعه تارة لأنه يمنع دخول الملائكة عنده لا لأن الاقتناء حرام. فلا تدل هذه الأحاديث على اقتناء الصور التى لا ظل لها محرم وغضب النبى صلى الله عليه وسلم انما هو لأجل امتناع جبريل عليه الصلام عنه صلى الله عليه وسلم لأن جبريل هو رسول الوحى إليه من ربه تعالى لا لأن اقتناء الصور على هذا الوجه محرم بل يكون مكروها كراهة تنزيه فقط لمنعه دخول ملائكة الرحمة. ويدل هذا أن أشد الوعيد الذى جاء فى الأحاديث إنما يوجه للمصورين الذين يصنعون الصور أنهم هم الذين يعذبون فيقال احيوا ما خلقتم ولم تتعرض الحاديث فيما أعلم إلى شديد وعيد إلى من اقتنى الصور التى لا ظل لها.

أما المقام الثانى: مقام الصلاة فى الثياب التى فيها التصاوير أو على البسط التى فيها ذلك وقد علمت حكمه أيضًا تفضيلا وأنه لا يلزم من حرمه فعل التصوير حرمة الصلاة فى الثوب الذى فيه الصورة أو على البساط الذى فيه ذلك، لأن علة حرمة التصوير هى مضاهاة خلق الله وعلة كراهة الصلاة هى تعظيم الصورة أو التشبيه بعبادة غير الله تعالى.

والمقام الثالث: مقام اقتناء الصورة وقد علمت أن حكم اقتنائها حكم الصلاة فكل موضع لا تكره الصلاة مع الصور كذلك لا يكره اقتناءها كما فصلنا.

أما المقام الرابع: فهو المقصود بالذات وقد علمت أن ابن عابدين قال أن ظاهر كلام النووى أنه حرام بالإجماع مطلقا سواء صنعه لما يمتهن أو لغيره وسواء كانت الصورة كبيرة أو صغيرة وسواء كان لها ظل أو لا ظل لها، لكن قول الخطابى الذى قدمناه أن المصور الذى يصور أشكال الحيوان والنقاش الذى ينقش أشكال الشجر فأنى ارجو أن لا يدخل فى هذا الوعيد، وان كان جملة هذا الباب مكروها وداخلًا فيما يشغل القلب بها لا يعنى بمنع القول بالإجماع على الاطلاق بل يقيد ذلك الإجماع على فرض صحة نقله بغير المصور الذى يصور اشكال الحيوان. وتصوير

أشكال الحيوان معناه صنع صورته بدون أن يكون لها ظل ولا حرم، وكذلك ما قدمناه عن الألوس من أن مكيا حكى عن قوم أنهم يقولون بجواز التصوير وكذلك حكاه النحاس وأبن الفرس يمنع من وجود الإجماع على حرمة التصوير فى كل صوره وان ككان هذا القول لا يلتفت اليه، وان الاية لا تدل عليه لكن وجوده يمنع انعقاد الإجماع لأن كل واحد من المتخالفين ليعتقد أن مذهبه صواب يحتمل الخطأ وأن مذهب غيره خطا يحتمل الصواب، خصوصا وان كلام النووى ليس نصا صريحا فى نقل هذا الإجماع. وأنت تعلم الطرق التى دونها علماء الأصول فى نقل الإجماع، وأنه كنقل الأحاديث فلا يكتفى فى نقله كونه ظاهر كلام النووى فقط وعلى كل حال فمذهب مالك والنووى وأبى حنيفة وغيرهم من جماعة العلماء حرمة تصوير الحيوان أشد التحريم وأنه من الكبائر، وسواء صنعه لما يمتهن أو لغيره، كما قدمناه عن التوضيح إذا تقرر هذا فنقول أن علة حرمة التصوير على ما تقدم هى مضاهاة خلق الله تعالى، ذلك لأن معنى التصوير هو إيجاد الصورة بمعنى المصور يحدث صورة حيوان ففعله وصنعه حتى بذلك يكون مضاهيا لخلق الله ويعذب يوم القيامة ويقال انفخ فيها الروح وليس بنافخ، أو يقال لهم أحيوا ما خلقتم وحينئذ ينظر فيما يفعله بعض الناس فى عصرنا من أخذ صور الحيوانات من الأناس وغيرهم بالالة المسماة الفوتوغرافيا ان كان فيه معنى التصوير أو ليس فيه معنى التصوير وهل توجد فيه علة التحريم المذكور أو لا توجد فنقول مما لا شبهة فيه أن هذا الفعل أنما حدث فى عصرنا هذا ولم يكن موجودا أو معروفًا فى عصر السلف ممن تقدم من العلماء، ولكن قد اطبقت كلمتهم أنه لا يمكن وجود حادثة تحدث فى دار التكليف إلى أن تنقضى الا ولها حكم شرعى يؤخذ من شرعنا وان ذلك أما بان ينص على حكمه عند السلف أو يرجع فيه إلى القواعد التى قررها السلف مما أخذوه من الكتاب والسنة. وقد علمت أن علة التحريم المذكورة منصوصة فى الأحاديث التى وردت بتحريم التصوير فنقول أن أخذ الصور بالآلة المذكورة على ما علمناه من الثقات فى ذلك أنه عبارة عن حبش الظل بطرقة مخصوصة معلومة لاربابها، ومن المعلوم فى كيفية حدوث الظل أن كل جسم كثيف

إذا قابل جرما منيرا حدث للجرم الكثيف ظل فى الجهة المقابلة للجرم المنير مثلا فى المشاهد الذى لا شك فيه الشمس إذا كانت فى جهة المشرق فظلال جميع الأجسام الكثيفة التى تقابلها تمتد إلى جهة المغرب تحولت الأظلال إلى جهة المشرق، وان الشمس إذا طلعت ووقع ضوؤها على تلك الأجسام حصل لها الأظلال فلولا الشمس ووقوع ضؤها على الاجرام لما عرف للظل وجود ولا ما هية. ومن ذلك علمنا أن الظل يحدثه الله تعالى إذا وقع ضوء جرم منير على جرم كثيف فوجود الظلال كله بهذه الواسطة انها هو من الله تعالى بدون أن يكون للعباد فى ذلك صنع ومدخل اصلا ويدل ذلك قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوْ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا ٱلشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا ﴿٤٥﴾ ثُمَّ قَبَضْنَٰهُ إِلَيْنَا قَبْضًا يَسِيرًا ﴿٤٦﴾ ﴾.

أن المرد بالظل ما يحدث من مقابلة الاجرام الكثيفة للشمس فمعنى الاية والله اعلم أو لم تنظر أى تشاهد وتفكر فى صنع ربك كيف أنشأ وأوجد ظل كل مظل كان عند ابتداء طلوع الشمس يمتد إلى ما شاء الله تعالى كما اختاره شيخ الإسلام وهو الظاهر من الآية كما قدمناه فإن الظاهر من جعل الشمس دليلا على الظل أنه تعالى جعل طلوع الشمس دليلًا على ظهور الظل للحس أو دليلًا على وجوده أى علة له لأن وجوده إنما هو بحركة الشمس إلى الأفق وقربها منه عادة، وهو الذى اختاره الرازى والطبرى وغيرهما والظاهر أيضًا من قبضة الظل أيضًا ازالته بعد إنشائه ممتدًا عند إيقاع شعاع الشمس، موقعه أو بإيقاعه كذلك ومحوه قليلًا قليلًا حسب سير الشمس وكروية الأرض والظل على هذا شامل الظل الشاخص من جبل ونحوه وشامل الظل الذى يحدث بين الطلوعين لأن كل منهما ناشئ من جرم كثيف يقابل ضوء الشمس غير أن الجرم الذى نشأ عن الظل الثانى هو جرم الأرض الكروى. وعلى كل حال فإزالة كل من الظلين لا تكون دفعة واحدة بطلوع الشمس فى الأفق وذاك لكروية الأرض، والمراد أن ذلك باعتبار أهل كل أفق لا باعتبار جميع الأفاق فى وقت واحد، لأن جهات الكرة الأرضية بالمشاهدة مختلفة فما يكون ليلًا عند قوم يكون نهارًا عند أخرين، بل ما من لحظة من لحظات الزمن ألا وهى طلوع شمس لقوم وغروب لاخرون وهكذا خلافًا لمن أدعى أن هذا ظاهر على الكل

بالمعنى الأول لا الثانى، وعلى كل حال فالآية دالة على أن موجد الظل بجميع أنواعه هو الله وحده بدون مدخل للخلق. وإذا تقرر هذا وعلمت أن أخذ الظل بالفوتوغرافيا ليس إلا حبس الظل الناشئ بخلق الله تعالى من مقابلة الأجسام المظلمة للضوء علمت أن أخذ الصورة على هذا الوجه ليس إيجاد للصورة. ومعنى التصوير لغة وشرعا هو إيجاد الصورة.... وصنعها بعد إن لم تكن فلم يكن ذلك الأخذ تصويرًا أصلا وليس فيه معنى التصوير والمضاهاه لخلق الله تعالى، وإنما هو منع للظل الذى يخلقه الله تعالى من زواله إذا زالت مقابله الجسم الكثيف للظل للجرم المنير، وجعل ذلك الظل الذى خلف الله مستترًا لوجود. ألا ترى إنه يجوز اقتناء جثة الحيوان نفسه إذا حنطت وعطلت لها الوسائط التى تحفظها من البلاء والتعفن. كما أنه يجوز أن يقف الإنسان أمام مرآة ما شاء أن يقف فيعكس ظله فيها فلو فرضنا أن آخر حبس هذا الظل الذى انعكس بالمرآة فيها بواسائط وصلته لذلك وجعله مستمر الوجود فى المرآة بعد زوال وقوف ذلك الإنسان أمام المرآة لا يمكن لأحد أن يقول إن هذا مصور هذا الظل وأوجده وصنعه بعد لم يكن مصنوعًا، على أنك قد علمت أن الخطابى قال ان المصور الذى يصور شكل الحيوان فإنى أرجو إلا يدخل فى هذا الوعيد وماذا كالا لأن صدر شكل الحيوان لا يوجد صورة الحيوان بل إنما يرسم شكله وصورته، وصورته التى على هذا الوجه قد فقدت أعضاء كثيرة لا تعيش بدونها بل هى فاقدة للجرم فليست هى صورة الحيوان التى يكلف مصدرها يوم القيامة نفخ الروح فيها وليس فيها بنافخ لأن الظاهر أن الصورة التى يقال ما ذكر هى الصورة المجسمة ذات الظل التى لا تفقد عضوًا لا تعيش بدونه حتى تكون قابلة بذاتها لنفخ الروح فيها فيكون عجز المصور عن النفخ راجعًا إليه لا لقابلية الصورة للحياة، وعى كل حال فأخذ الصورة بالفوتوغرافيا الذى هو حبس الظل بالوسائط المعلومة لأرباب هذه الضاعة ليس من التصوير المنهى عنه فى شيء لأن التصوير المنهى عنه هو إيجاد صورة لم تكن موجودة ولا مصنوعة من قبل يضاهى بها حيوانًا خلقه الله تعالى. وليس هنا المعنى موجودًا بأخذ الصورة بتلك الآله سواء قلنا كما هو الراجح أن التصوير المنهى عنه شامل لإيجاد كل صورة

وصنعها لا فرق فى ذلك بين ذات الظل وما ليس بها ظل.. إلخ. ما سبق أو قلنا كما هو. قال أخر أن التصوير المنهى عنه خاص بالصور ذوات الظل الكاملة التى لم تفقد عضوًا لا تعيش بدونة وأما تصوير ما لا ظل له ولو كاملًا، وتصوير ماله جرم وظل ولكن فقد عضو لا تعيش بدونه فلا يعد تصويرًا منهيًا عنه لأن ما لا ظل له داخل فى الرقم وهو مستثنى من النهى، وأن تحريم ما لا ظل له كان فى الوقت الذى كانوا فيه حديثى عهد بعيادة الصور، ثم لما تقرر نهيه بعد ذلك المستثنى ما كان رقمًا كما تقدم. هذا ما رايناه فى هذا الموضوع أخذًا من النصوص المارة ومن أقوال العلماء، فإن كان صوابا فهو من الله تعالى ومن نعمه علينا التى تعجز عن شكرها ونرجو منه تعالى أن يجعل عجزنا عن شكرها شكرًا مقبولًا لديه، وأن كل خطا فهو منا فلنستغفر الله منه أنه غفور رحيم ولا يكلف الله نفسًا إلا وسعها. وانى ارجو من الله تعالى أن يكون صوابا عنده كما هو صواب عندى فيما اعتقد وعلى كل حال فإنى فتحت الباب لأولى الرأى الناظرين فى العلوم الشرعية الواقفين على الآيات والأحاديث والقواعد التى وضعها العلماء لارتباط الأحكام منها والله الموفق الملهم للصواب أنه الكريم الوهاب وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

فتوى الشيخ أحمد هريدى – مفتى الديار المصرية سابقا[1]

ورد فى التصوير احاديث كثيرة منها ما رواه البخارى عن أبى زرعه قال: دخلت مع ابى هريرة دارًا بالمدينة فرأى فى أعلاها مصورًا يصور فقال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " من أظلم ممن ذهب يخلق كخلقى فليخلقوا حبة فليخلقوا ذرة " قالفى فتح البارى فى شرح صحيح البخارى قال ابن بطال: فهم أبو هريرة أن التصوير يتناول ماله ظل وما ليس له ظل من جهة قوله كخلقى فإن خلقه الذى اخترعه ليس صورة فى حائط بل هو خلق تام.

ومنها ما رواه البخارى عن عائشة رضى الله عنها قالت: قدم رسول الله صلى الله

(١) صدرت هذه الفتوة عام ١٩٦٣م بصفة خاصة ردًا على استفتاء للسيد / محمد عبد الجواد الأحمص مؤلف كتاب " تصوير وتجميل الكتب المصرية فى الإسلام ".

عليه وسلم من سفر وقد سترت بقرام لى على سهوة لى فيها تماثيل فلما رآه رسول الله صلى الله عليه وسلم هتكه وقال أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله. قالت فجعلناه وسادة أو وسادتين، قال فى فتح البارى: واستدل بهذا الحديث على جواز اتخاذ الصور إذا كانت لاظل لها وهى مع ذلك مما يوطأ ويداس أو يمتهن بالاستعمال كالمخاد والوسائد.

ومنها ما رواه البخارى عن زيد بن خالد عن أبى طلحة قال أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: إن الملائكة لا تدخل بيتًا فيه صورة إلا رقمًا فى ثوب. قال فى فتح البارى قال ابن العربى: حاصل ما فى اتخاذ الصور أنها أن كانت ذات أجسام حرم بالإجماع. وان كانت رقما فاربعة أقوال الأول يجوز مطلقًا على ظاهر قوله فى حديث الباب إلا رقمًا فى ثوب الثانى المنع المطلق حتى الرقم، الثالث أن كانت الصورة باقية الهيئة قائمة الشكل حرم وإن قطعت الرأس أو تفرقت الأجزاء جاز قال هذا هو الأصح، الرابع أن كان مما يمتهن جاز، وأن كان معلقًا لم يجز.

وقال صاحب الهداية: ولا يكره تمثال غير ذى روح لأنه لا يعبد، وعلله صاحب العناية بما روى عن ابن عباس أنه نهى مصورًا عن التصوير فقال: كيف امتنع وهو كسبى؟ قال إن لم يكن بد فعليك بتمثال الأشجار.

والذى نختاره أنه لا بأس باتخاذ الصورة التى لا ظل لها، وكذلك الصورة إذا كانت رقمًا فى ثوب ويلحق بها الصور التى ترسم على حائط أو نحوه أو على الورق قياسًا على رسم وتصوير ما لا روح به كالنبات والأشجار ومناظر الطبيعة.

وبناء على ذلك يكون الرسم والتصوير الشمس المعروف الآن للإنسان والحيوان وأجزائها إذا كان لأغراض عملية مفيدة تنفع المجتمع وتعود عليه بالفائدة مع خلوها من مظاهر التعظيم وفطنة التكريم والعبادة حكمه حكم تصوير النبات والأشجار ومناظر الطبيعة وغيرها مما لا حياة فيها وهو الجواز شرعًا.

ومما ذكر يعلم الجواب على السؤال والله تعالى أعلم.

فتوى الشيخ محمود شلتوت [1]

(شيخ الجامع الأزهر السابق فى مقدمة كتبها للمعرض الفنى الرابع لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤)

فبينما ترى الريشة تمشى على الأرض مصورة معبرة، إذ بها تحلق فى السماء وما فيها من آيات وإبداع، اذ تراها تصور لك المطر الهاطل الذى يقدم الحياة لشجر نام. وحيوان يحقق لنا المنافع ﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ ثم تراها تحظ حظا الليل ثم تفسح لصور النهار أن ينبلج على صفحاتها وأن يرينا معالم الأشياء، وتحلق الريشة مع ما خلق الله سبحانه وتعالى من الشمس والقمر والجبال والمعالم والشيل والأنهار، وكأنى بهذه المناظر الإلهية حين أراها فى معارضنا تحدد لنا الكون سماءه وأرضه، وشمسه وقمره، ليله ونهاره وجباله وبحاره وأنهاره تحمل لنا آيات واضحة فى الجلال والجمال ثم تروح بنا بعد ذلك كله إلى آثار العقول الحية الناضجة تبنى لنا وتعمر وكأنى بهذا يحلق بنا فى وسط الدنيا ويشمى بنا فى حياة بهيجة سارة ثم تذكرنا بما أعد الله للعاملين.

فتوى الشيخ حسن مأمون [2]

هل الفن حلال أم حرام؟ سؤال أثاره موضوع دخل مكتب شيخ الأزهر عندما عرض عليه افتتاح معرض لرسوم رسمها طلاب وفتيات الأزهر. وكان على شيخ الأزهر قبل أن يفتح المعرض أن تكون هناك أجابة صريحة للسؤال: هل الرسم حلال أم حرام أم هو رجس من عمل الشيطان؟.

وحتى يكون هناك صورة واضحة فى الرد على السؤال فإن الشيخ حسن مأمون شيخ الأزهر رأس مؤتمرًا شرعيًّا فى وكالة الغورى حضره أربعون عميدًا من عمداء

---

(١) وردت فى مقدمة كتبها شيخ الأزهر للمعرض الفنى الرابع لطلاب الأزهر عام ١٩٦٤م ونقلناها عن كتاب الفن الإسلامى " لأبى صالح الألفى.

(٢) رأى الشيخ حسن مأمون: من مقال بعنوان (الأزهر والفن) بجريدة الأهرام بتاريخ ٢١ إبريل سنة ١٩٨٦م.

المعاهد الأزهرية فى انحاء الجمهورية يمثلون المذاهب الإسلامية الأربعة: الحنفى والمالكى والشافعى والحنبلى، وكانت جميع الآراء متلاقية على وجوب تنمية المواهب الفنية فى الأزهر وأنها تمثل أدق المشاعر وأرق الأحاسيس العاطفية والروحية. وبعد هذا الاجتماع اتجه شيخ الأزهر إلى حيث معرض رسوم الطلبة والفتيات معلنا افتتاحه، ولقد قدم الطلبة فى رسومهم نماذج تمثل مقام السيد البدوى ورقصة التحطيب الصعيدى، والزحام فى محطة الأتوبيس.

واستقبال الرئيس فى قنا ومقام سيدى عبد الرحيم القناوى، والزرافة مصنوعة من عيدان الخيرزان ومجموعات من الصور الضوئية، كما برز ركن معهد فتيات الأزهرى بالمعادى فى المعرض بما قدمه من نماذج لتحف نادرة من صنع الطالبات وقد شمل لوحات تمثل الرقص البلدى وشيخ على المعاش وباخرة الحجاج، ونماذج من عقود الخرز وحقائب السيدات والدمى والفلاحة المصرية.

وبهذا المعرض تنتهى ثورة الأزهر ضد النحت والتصوير والفنون التشكيلية ولكن بشرط واحد هو احترام الدين... والأدب والتقاليد القومية.

الفهرس

التراث الأثري السوري

صورة الغلاف من الوجهين :

رصيعة ذهبية من عصر البرونز اكتشفت في «قطنه» وتمثل الشمس المعبودة عبر التاريخ «شماش»، محاطة بتزيينات نباتية وحيوانية أسطورية، متقابلة نحو رمز الحياة، كتعبير عن السلام والعقيدة التوحيدية في التراث السوري عبر التاريخ.